

Enemigos y amantes
Representaciones de los japoneses en el cine hollywoodense
(1942 - 1961).

David Alejandro Velásquez Páez
Trabajo de tesis para el título de pregrado de Historia

Universidad Externado de Colombia
Facultad de ciencias sociales y humanas
Programa de Historia
Bogotá D.C.
2020

Contenido:	
Agradecimientos:	7
INTRODUCCIÓN:	9
Objeto de estudio:	13
Pregunta y objetivos de investigación:	15
Marco teórico:	15
Poder blando:	15
Imperialismo cultural:	19
Orientalismo y alteridad:	20
El lugar de Japón en el debate orientalista:	27
Metodología:	30
Estructura capitular:	36
CAPÍTULO 1. LOS JAPONESES EN EL IMAGINARIO NORTEAMERICANO DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL:	39
1.1. El “peligro amarillo” y las raíces de un prejuicio:	39
1.2. Relaciones de los proyectos imperiales de EE.UU. y Japón antes y durante la guerra:	47
1.3. La creación del Hollywood de la guerra:	54
1.4.: Filmes:	60
1.4.1.: Secret Agent of Japan (1942)	60
1.4.2.: Gung Ho! (1942):	66
1.4.3.: Destination Tokyo (1943):	70
1.4.4.: Thirty Seconds Over Tokyo (1944):	75
1.4.5.: Objective, Burma (1945):	80
1.5.: La representación de los japoneses en la segunda guerra mundial desde los filmes:	84
1.4.1.: El traidor:	85
1.4.2.: El anónimo:	87
1.4.3.: El militar:	88

CAPÍTULO 2. LOS JAPONESES EN EL IMAGINARIO NORTEAMERICANO DE LA POST-GUERRA Y LA PRIMERA GUERRA FRÍA:	89
2.1 La ocupación norteamericana de Japón y el inicio del tránsito:	89
2.2 Un nuevo enemigo y el génesis de una nueva guerra:	92
2.3 Un punto caliente en la Guerra Fría. La guerra de Corea:	96
2.4 La “primera guerra fría” y el “detenté”:	101
2.5 El Hollywood de la post-guerra y la primera guerra fría:	103
2.6 Filmes:	107
2.6.1.: Sands of Iwo Jima (1949):	108
2.6.2.: Bad Day at Black Rock (1955):	112
2.6.3.: The Teahouse of the August Moon (1956):	119
2.6.4.: The Bridge on the River Kwai (1957):	126
2.6.5.: Sayonara (1957):	134
2.7 Las representaciones de los japoneses (y las japonesas) en la post-guerra:	141
2.7.1.: El japonés de la “guerra santa” y el “enemigo” defendible:	141
2.7.2.: Japón feminizado y como objeto de deseo. Orientalismo, erotización y género:	144
CAPÍTULO 3. EL “ATLAS MNEMOSINE” DE LAS REPRESENTACIONES JAPONESAS ENTRE 1942 Y 1962.	149
3.1. El Atlas Mnemosyne del japonés como “otro” enemigo y como “otro” dominado:	149
3.2. Tablero No 1: El japonés como enemigo:	149
3.2.1. Sub - Tablero No (1 A): El rostro del enemigo.	151
3.2.2. Sub - Tablero No (1 A A): La presencia del puñal/Daga:	151
3.2.3. Sub - Tablero No (1 A A B): Rapto y “violación”:	155
3.2.4. Sub - Tableros No (1 A B), (1 A C), y (1 A D): Animalización (mono, serpiente y pulpo):	157
3.2.5. Sub - Tablero No (1 A B A): Ojos y oídos. El japonés espía:	163
3.3. Tablero No 2: Feminización y erotización de Japón:	164
CONCLUSIONES:	171

BIBLIOGRAFÍA:	196
----------------------------	-----

Agradecimientos:

Por las ideas y herramientas para el desarrollo de este trabajo de investigación debo agradecer, en primer lugar, a todas las personas que tanto en mi vida personal como profesional me hicieron entender las dimensiones de la pluralidad y la diferencia; siendo este un trabajo que versa sobre la forma como se construye un “otro” amenazante, peligroso e indeseable, debo agradecer a quienes desde antes de iniciar mi carrera como historiador me mostraron las implicaciones sociales y políticas de señalar a alguien como “diferente” (en el sentido de la segregación o de la discriminación, tanto positiva como negativa), y a quienes me ayudaron a aceptar la “diferencia” como un elemento de identidad propio y personal; siento que esta tesis se hubiera concebido de otra forma si yo, como investigador, pero también como persona, no tuviera ciertas coordenadas de ubicación respecto del eurocentrismo y la academia del mundo anglo (como latinoamericano e hispanohablante), respecto de la masculinidad y las relaciones de poder que de dicha categoría se desprenden (como feminista, homosexual y *queer*), y respecto de una forma de ver el mundo desde lo “blanco” anglosajón en términos étnicos (como blanco – mestizo).

Debo agradecer a los profesores que apoyaron y fortalecieron mi preparación en historia (específicamente historia contemporánea para lo que concierne a esta investigación), y para quienes despertaron en mí el interés en ver el cine y los productos de cultura de masas como una herramienta de análisis de las comunidades y sociedades; mencionaré específicamente a los profesores Ricardo del Molino, Marco Gómez, Carlos Mario Manrique, Angela Parra. Agradezco de igual forma a mis colegas científicos sociales que, durante el pregrado, propiciaron un caldo de cultivo de ideas bastante estimulante respecto de los estudios culturales, de género, de comunicación política, de cine, y de muchos otros elementos que directa o indirectamente atraviesan este trabajo; mencionaré específicamente a Alejandra Pérez, Paula Ramírez, Anna Margoliner, Gabriel Espejo y Diana Morato.

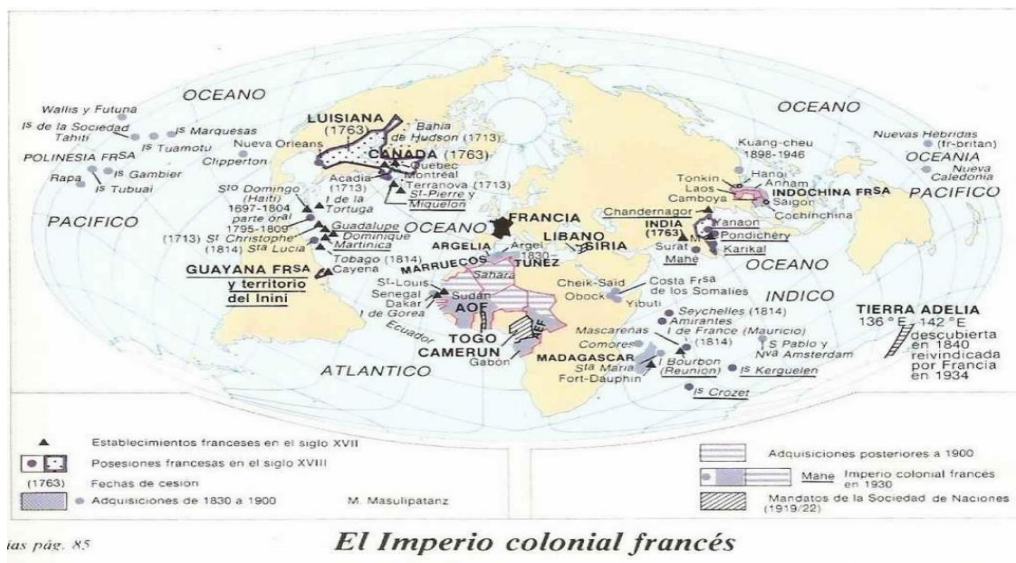
Agradecimientos especiales al director del programa de Historia José Fernando Rubio, a los profesores del área de cultura y sociedad, y a la profesora María Cristina Pérez por su ayuda en la construcción del tercer capítulo.

INTRODUCCIÓN:

La historia contemporánea se encuentra atravesada por el fenómeno del imperialismo, y por las relaciones de poder y dominio entre las potencias occidentales y el tercer mundo en el ámbito político, económico, y de las relaciones internacionales. Desde el inicio de la modernidad y lo que Ian Morris describe como el proceso en el cual Europa occidental convierte el océano Atlántico en una autopista, sale de la “periferia” en la cual se encontraba antes del 1400, y cierra el mundo al conquistar América (Morris, 2016, págs. 644 - 645), las futuras potencias militares, navales y comerciales de Europa occidental recorrerían el planeta, estableciéndose en diversas locaciones de los restantes continentes. Para finales del siglo XIX, el panorama de control del globo por parte de las potencias industrializadas de Europa occidental era abrumador¹. Según Rosario de la Torre, entre 1876 y 1914 una cuarta parte de la superficie del planeta fue distribuida bajo el dominio de las potencias mencionadas (De la Torre, 1985, pág. 6).

Con el ocaso de la dominación de las potencias europeas, y el desmoronamiento de los últimos imperios en la segunda mitad del siglo XX, serán dos las nuevas potencias quienes, progresivamente, tomen la iniciativa de los programas políticos de intervención e imperio: EE. UU. y Rusia (Lukacs, 1962, pág. 19). El triunfo de estas dos potencias será evidente en el escenario internacional de la guerra fría. La injerencia de las nuevas potencias, en el mundo bipolar, serán vitales para entender la configuración del mundo posterior a 1945 donde los

¹ Cuando hablamos de estos imperios decimonónicos de Europa occidental haremos referencia, particularmente, a los imperios francés, holandés y británico (reconociendo la supremacía, casi omnipresencia de este último, en términos no solo territoriales, sino marítimos (De la Torre, 1985, pág. 4)). Omitiremos al Imperio Español, primero, por su industrialización tardía, y segundo, porque en el siglo XIX pierde el grueso de sus posesiones como imperio. Después de la década de 1870 empezarán a resaltar en el mapa Bélgica y Alemania, aunque con una presencia notablemente menor.



ias pág. 85

Ilustración 1: Mapa del imperio francés. Recuperado de: (Duby, 1987, pág. 87)



Ilustración 2. Mapa del imperio británico. Recuperado de: (Duby, 1987, pág. 87)

otro grandes imperios francés y británico pierden sus posesiones imperiales y, pese a resultar ganadores en la segunda guerra mundial, terminarán secundando las iniciativas políticas, militares y económicas de EE. UU.; y donde la URSS, después de ocupar la mitad de Europa y establecer en ella gobiernos de corte comunista, se convierte en el contrapeso más grande a los planes políticos y económicos del joven imperio norteamericano. El tercer mundo se convertirá en un campo de batalla en el cual se librarán luchas entre estos dos bloques con modelos contrarios de la construcción de un nuevo mundo.

El anterior panorama no puede entenderse sin dos fenómenos: por un lado, la representación del “otro” enemigo y el “otro” dominado; esto es, una otredad que un agente dominador crea, usando narrativas míticas y estereotípicas, para enunciar que un grupo o sociedad es diferente a el grupo o sociedad con el que el enunciador (dominador) se identifica. Y por otro lado, la legitimación del poder imperial, o las formas en las que el poder imperial justifica su intervención y permanencia en un territorio ocupado o sobre el que se ejerce influencia, como también la justificación del ejercicio del poder imperial sobre dicho territorio, y su potestad de modificar, implementar o erradicar prácticas, instituciones, roles sociales, y demás elementos del ordenamiento social de la sociedad sobre la que se ejerce el poder. Estos ámbitos anteriormente mencionados serán durante el siglo XX campos de estudio que invitan a la reflexión de las formas militares, económicas, políticas, pero también culturales, de ejercer y legitimar el poder dentro y fuera de las fronteras del imperio, de la metrópoli, y de periferias de esta.

En estas corrientes (la de las formas culturales del ejercicio y justificación del poder, y de representaciones del otro) se centra esta investigación. Recorreremos brevemente el camino que nos lleva desde las preguntas por formas del poder en la contemporaneidad, principalmente en el siglo XIX, a nuestro destino, enmarcado dentro de los estudios de la guerra fría cultural y las relaciones estrechas entre cultura y poder: El lugar, dentro del imaginario estadounidense de la segunda guerra mundial y la “primera guerra fría”(hasta 1961), de los japoneses a través de la “ventana” de pasiones y ficciones que fue y es aún hoy Hollywood y su producción cinematográfica.

Como bien se sabe, EE. UU. y Japón se enfrentaron, en calidad de “nuevas potencias” en el escenario del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial, desde el ataque japonés a Pearl Harbor en 1941 hasta la rendición japonesa, forzada por el desgaste de las tropas del país asiático y los ataques nucleares de Hiroshima y Nagasaki en 1945. Después de dicho enfrentamiento, y de la victoria aliada, EE.UU. ocupó al país asiático, obligándolo a ejecutar una serie de reformas de carácter político, económico, militar y social que lo llevaron a “norteamericanizarse”, y entrar en términos políticos, económicos, y geopolíticos al bloque de países democráticos y capitalistas (o al mundo libre, en los términos del propio bloque). Finalmente, Japón se convertiría en una plaza importante de dicho bloque en el Pacífico, por su

posición estratégica y cercana con el extremo oriental de Rusia, la China comunista, y la península de Corea, que fue un escenario tenso de guerra indirecta entre los dos bloques en los años de 1950 a 1953.

¿Cómo ocurre, en el plano de las representaciones y de la cultura, este cambio de beligerancia entre el Japón enemigo de la segunda guerra mundial, y el Japón aliado de la primera recta de la guerra fría? ¿Cambia la alteridad con la que se representaba al japonés enemigo? ¿Cómo vivió ese cambio a nivel cultural los EE.UU.? ¿Cuáles fueron sus representaciones y su actitud frente a la sociedad japonesa con el cambio del escenario internacional? ¿Cómo (uniéndolo con los ámbitos de estudio mencionados al inicio del texto) las representaciones de los japoneses creadas desde Norteamérica justificaron la guerra, la ocupación, y la inserción de Japón en el bloque capitalista?

En la presente investigación se quiere expandir el área más común de los estudios del orientalismo y el imperialismo cultural (términos que desarrollaremos en breve en el marco teórico de este texto), en este caso específico hacia mediados y segunda mitad del siglo XX; no porque no existan trabajos de estas áreas en esta recta del siglo pasado, sino porque existe un gran volumen de trabajos de historia, historia del arte, estudios literarios, entre otras disciplinas, especialmente centrados en el imperialismo y las formas culturales de dominación y representación en el siglo XIX, con los casos (principalmente) de los imperios británico y francés. Cómo lo han demostrado autores como Frances Stonor Saunders, o Ziauddin Sardar entre otros, las formas culturales de dominación y representación del otro no acaban con la caída de los imperios europeos a inicios del siglo XX. Por el contrario, el imperio se renueva con otras formas y dinámicas de ejercicio del poder.

Se deben tener en cuenta dos consideraciones especiales respecto de esta investigación: la primera es que no es el objetivo de este trabajo hablar de una naturaleza real de la sociedad de Japón entre 1942 y 1961, en toda su diversidad y cambios en el tiempo y el espacio, sino el de ilustrar cómo la imagen del japonés se carga, de acuerdo con una serie de necesidades políticas, de contenidos y características que hacen pensar al espectador occidental de ciertos productos culturales que el japonés se ubica en un lugar ontológicamente diferente (y peligrosos) que hace necesaria la guerra, la intervención, la aceptación, y/o la domesticación de la figura del imperio norteamericano (en este caso específico) hacía de Japón. Es cierto que

en este trabajo se hablará de características de la sociedad japonesa y de las posibles injerencias de la naturaleza de dicha sociedad en las formas de representación, pero no es el objetivo final de la investigación. La segunda consideración está relacionada con la simplificación que los términos “occidente” y “oriente” dan del mundo. No es objetivo del trabajo encerrar a las diversas sociedades del mundo en estas dos categorías, sin embargo, se usarán en tanto expresan una construcción de identidad y alteridad importantes². Todas las sociedades tienen entre si múltiples diferencias y similitudes, algunas comparten elementos culturales comunes (religión, formas y contenidos en la educación, formas políticas, etc.), sin embargo, no es objetivo de esta investigación demostrar las diferencias o similitudes reales entre Japón y EE. UU., sino exponer como este último construye desde los filmes una figura ideal para sus objetivos políticos en el escenario de Asia-Pacífico.

Objeto de estudio:

En este trabajo de investigación se plantea el estudio de las representaciones norteamericanas creadas en Hollywood respecto de la figura de los japoneses, en un periodo de plasticidad entre las relaciones de ambos países (EE.UU. y Japón): 1942 – 1961. Para dicho fin se han seleccionado una serie de 10 filmes, todos ellos de cine norteamericano, estrenados en el periodo de tiempo a estudiar, y qué gozaron entonces de popularidad, apoyo, y/o reconocimiento del público, la industria del cine, y/o el gobierno norteamericano.

Los criterios de selección para los filmes fueron los siguientes: Películas producidas y/o distribuidas por Hollywood (por productoras y/o distribuidoras norteamericanas), entre 1942 y 1961, en idioma inglés, donde los actores principales fuesen norteamericanos o gozaran de trayectoria o fama dentro del cine hollywoodense, que tuviesen además dentro de su trama situaciones que pusieran en tensión los imaginarios, el trato, o la percepción de personajes norteamericanos respecto de personajes japoneses, así como también de la sociedad japonesa, o los japoneses en términos étnicos o raciales, y donde la nacionalidad o etnicidad tanto de

² En el marco teórico de esta investigación se sigue la idea de Georges Corm en *La fractura imaginaria*, que será expuesta posteriormente en el apartado de marco teórico. A grandes rasgos, por ahora, podemos adelantar que no se considera como real una fractura real e irreconciliable entre “occidente” y “oriente”, sino que esa fractura es una frontera móvil que obedece a las formas en las que principalmente Europa occidental y América del Norte se han posicionado en el mundo y han definido su identidad y sus intereses políticos.

norteamericanos como de japoneses juegue un papel importante (si no central) en la trama. Debían ser, además, ficciones que fuesen presentados en términos narrativos como ficción, y no, por ejemplo, como un documental. Debían ser filmes expuestos en salas de cine en EE.UU. y fuera de dicho país, y no filmes exclusivos de adiestramiento militar o creados para televisión³.

Esta serie de 10 filmes no pretenden ser, evidentemente, el universo de películas con las características anteriormente señaladas, expuestas en salas de cine entre 1942 y 1961, sin embargo, a criterio del autor, poseen elementos significativos para el análisis que se propone la investigación.

Los filmes a estudiar son los siguientes:

1. Secret Agent of Japan (1942)
2. Gung Ho! (1943)
3. Destination Tokyo (1943)
4. Thirty Seconds Over Tokyo (1944)
5. Objective, Burma (1945)
6. Sands of Iwo Jima (1949)
7. Bad Day at Black Rock (1955)
8. The Teahouse of the August Moon (1956)
9. The Bridge on the River Kwai (1957)⁴
10. Sayonara (1957)

³ Varios filmes expuestos en cine para el público general fueron usados también para adiestramiento militar. La condición aquí presentada es que los filmes no fueron creados única y exclusivamente para dicho adiestramiento.

⁴ Este filme representa una particularidad frente a los demás señalados: Se trata de una coproducción entre EE.UU. e Inglaterra, donde tuvieron lugar tanto elementos de producción como de casting de ambos países. Se selecciona dentro del corpus fílmico de la investigación puesto que uno de sus actores principales encarna a un norteamericano, porque pone en tensión los elementos mencionados en los criterios de selección de películas, porque su empresa distribuidora resulta ser la empresa norteamericana Columbia Pictures, y porque fue ganadora a mejor película en los Academy Awards.

Pregunta y objetivos de investigación:

La pregunta que se plantea el presente trabajo de investigación es ¿Qué imágenes construye EE. UU. desde la industria cinematográfica hollywoodense sobre los japoneses en el marco de la Segunda Guerra Mundial y hasta el final de la “Primera Guerra Fría” (1942 – 1961)?

El objetivo general consiste en identificar la consistencia y características de las representaciones sobre los japoneses a través del cine hollywoodense en los años comprendidos entre 1942 y 1961, y su relación con las relaciones entre EE.UU. y Japón.

Para ello se han planteado los siguientes objetivos específicos:

- Establecer conexiones entre las relaciones entre EE.UU. y Japón en el escenario internacional entre 1942 y 1961, y las representaciones creadas en torno a los japoneses en el cine hollywoodense.
- Encontrar cambios y permanencias en la forma como se representan a los japoneses en el cine hollywoodense entre 1942 y 1961, en relación con otros.
- Identificar arquetipos visuales usados para la representación de los japoneses entre 1942 y 1961 en relación al acervo visual occidental utilizando la metodología del atlas visual de la memoria de Aby Warburg.

Marco teórico:

La presente investigación se enmarcará en el estudio de la alteridad (particularmente el orientalismo), el poder blando, la guerra fría y el imperialismo cultural, en la medida que se pretende a examinar la construcción de una representación (de una alteridad, de un “otro”) durante dicho periodo, utilizando como herramienta de interpretación al cine hollywoodense y su papel dentro de la sociedad, y entendiendo el papel de este en su contexto como una herramienta para la configuración de imaginarios y posiciones respecto del conflicto y las relaciones internacionales.

Poder blando:

Según Joseph S. Nye, el poder blando (*soft power*, en el idioma original del término) es la forma que tiene un país de ejercer poder por vías diferentes a las militares y económicas, y

lograr por vías diferentes a la fuerza y la coerción que otros países logren seguir, o considerar como “deseables” o “un ejemplo” ciertos lineamientos, o ideales. Es cierto que Nye hace bastante hincapié en el poder blando con referencia a las relaciones internacionales, haciendo referencia a las herramientas que un país tiene para convencer a otros de la adopción o inscripción en una idea, política, lineamiento, etc., sin embargo, en el análisis de la obra de Nye respecto de la diplomacia cultural que hacen Li Lin y Leng Hongtao, se reconoce la importancia de la presencia de ciertos valores políticos a niveles internos y nacionales (o domésticos); según estos dos autores, Nye reconoce como un recurso del poder blando el seguimiento de ciertos valores a niveles nacional e internacional; señalan, por ejemplo, que los países democráticos occidentales muestran la importancia y prioridad de la defensa de la democracia, en pro de ubicarla como un “valor universal” (Lin & Hongtao, 2017, págs. 70, 71); el propio Nye reconoce, sin embargo, que valores bien recibidos a nivel nacional, pueden no serlo a nivel internacional (Nye, Marzo 2008, pág. 104)

El historiador Eric Hobsbawm junto a Terence Ranger publicaron en 1983 la obra *“La invención de la tradición”* (Hobsbawm & Ranger, La invención de la tradición, 2002) donde hablan de las tradiciones inventadas que, dentro de las sociedades, moldean el pasado con motivos políticos, por ejemplo, para dar cohesión social a un grupo, legitimar una institución o una autoridad, o inculcar valores o creencias. Los autores señalan que este proceso busca conectarse con el pasado histórico adecuado (eliminando elementos y resaltando otros), y crea prácticas simbólicas o rituales que inculcan determinado valor por medio de la repetición y la comunicación simbólica, en lo que se considera la “tradición”, señalan que prácticas que socialmente se creen muy antiguas en realidad son contemporáneas, y recrean una continuidad histórica muchas veces semi-ficcionada o falsificada. Los autores se refieren a actos públicos (fiestas, marchas, etc.) y simbólicos (como los rituales dentro de las hermandades universitarias) para hablar de la forma como el poder utiliza prácticas no violentas ni directamente coercitivas para lograr determinados fines (crear cohesión en un grupo, inculcar valores, legitimar el poder, etc.). El poder encuentra, entonces, vías públicas, ceremoniales, y simbólicas, de justificación y sedimentación de prácticas y formas públicas de entender el mundo.

En el año de 1999, Frances Stonor publica su libro *“La CIA y la guerra fría cultural”* (Stonor, 2013) donde cuenta cómo EE. UU., durante la guerra fría, crea por medio de la CIA un programa de propaganda cultural para alejar a Europa occidental del marxismo, y acercarlo a Norteamérica y su forma de vida. Este programa de creación de productos culturales fue patrocinado por particulares en conjunto con la CIA para la creación de una “pax americana” y una época ilustrada presidida por los EE.UU. (Stonor, 2013, págs. 17 - 18). La autora utiliza en su obra un término equiparable con el de “poder blando”: la “Guerra psicológica”, definida como:

“Uso planificado de la propaganda y otras actividades, excepto el combate, por parte de una nación, que comunican ideas e información con el propósito de influir en opiniones, actitudes, emociones y comportamiento de grupos extranjeros.” (Stonor, 2013, pág. 21)

Frances Stonor expone cómo el mundo de “las artes y las letras” estuvo en el frente de batalla dentro de las pugnas de la guerra fría. Este programa será equiparable con el programa *people-to-people*, creado durante la presidencia del Eisenhower.

En 2007 Carl Boggs y Tom Pollard publican el libro *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture* (Boggs & Pollard, 2016). Aquí los autores exponen las relaciones de Hollywood con el militarismo norteamericano durante el siglo XX. Se propone que el cine de guerra Hollywood se encuentra fundamentado en las doctrinas del “destino manifiesto” y del “siglo americano”, que justifican durante el siglo XX la intervención norteamericana y la promoción de los ideales económicos y políticos de EE.UU. (Boggs & Pollard, 2016, pág. 16). Los autores proponen que algunas narrativas de los filmes de guerra norteamericanos proponen una suerte de “*Good wars*”, o guerras incuestionables contra el mal, la tiranía y la barbarie, donde el héroe norteamericano encarna el bien y la democracia (Boggs & Pollard, 2016, págs. 41, 47); dichas guerras incuestionables legitiman las (en términos de los autores) “atrocidades” de la guerra (Boggs & Pollard, 2016, pág. 50).

En 2015 el profesor de la facultad de ciencias políticas y gobierno, y de relaciones internacionales de la Universidad del Rosario, Mauricio Jaramillo Jassir, sirve como editor del libro *“Poder blando y diplomacia cultural. Elementos clave de políticas exteriores en transformación”* (Jassir, 2015); en esta obra nos habla de cómo, después del final de la guerra fría,

la cultura se volvió parte de la agenda de los Estados, en parte por la influencia del texto de Samuel Huntington *“Choque de civilizaciones”* (Jassir, 2015, págs. 3 - 5), que proponía la naturaleza de los conflictos posteriores a la guerra fría como parte de un choque irreconciliable de entre distintas civilizaciones, que encasilla y homogeniza omitiendo encuentros y rupturas dentro y fuera de dichas entidades. La obra de Huntington fue merecedora de varias críticas, que presentaron como alternativa un diálogo de civilizaciones; bajo este presupuesto los conflictos no correspondían a una incompatibilidad irreconciliable entre distintas sociedades, sino una latente ignorancia de una sobre la otra. En dicho marco nace la “diplomacia cultural”, de una forma muy estrecha a la concepción de “poder blando”, dicha diplomacia consiste en el uso de patrones que caracterizan a una nación en función de su política exterior (Jassir, 2015, pág. 9) remplazando la diplomacia pura y dura, y el uso de la fuerza.

En el mismo libro anteriormente citado, Mario Iván Urueña escribe el capítulo *“Volver al pasado: Geopolítica popular y medios masivos del entretenimiento en los Estados Unidos pos 9-11”*, donde nos cuenta como después de los atentados del 9-11 en New York la industria del cine y el entretenimiento se suma al llamado de la guerra contra el terrorismo, y crea junto al gobierno de EE.UU. un complejo militar-industrial-mediático-del entretenimiento (MIME Complex) que se encarga de ideologizar los mensajes consumidos por la audiencia de Hollywood (Urueña, 2015, págs. 93 - 96). Dicha ideologización gira, según el autor, en tres ejes: la alteridad, estimulación de la militarización social, reincorporación y actualización de mitologías de la guerra fría (Urueña, 2015, pág. 96). Las películas y videojuegos citados por el autor poseen ciertas características y patrones en sus tramas, como por ejemplo el desplazamiento de la acción desde las selvas y desiertos a las ciudades norteamericanas, la presencia de un enemigo invasor y de un enemigo interno (infiltrado, migrante), y la simbiosis entre lo militar y lo civil (Urueña, 2015, págs. 97 - 102).

El historial de censura y relaciones cercanas entre Washington y Hollywood, sin embargo, no inicia, ni mucho menos, con el 9-11, pues ya desde la década de los 1930 tenemos leyes de censura de los contenidos de Hollywood que se inclinan mucho más hacia los ámbitos militar y político en 1942 con la presencia de la OWI (*Office of War Information*), y que

durante el “terror rojo” en la guerra fría se encargará de perseguir posibles (e incluso inexistentes) mensajes comunistas en el cine, con organismos como el FBI detrás de estas búsquedas.

Imperialismo cultural:

Edward Said, en su libro *“Cultura e imperialismo”* de 1993, se centra en los discursos creados por occidente para legitimar su presencia y poder de gobierno en otras tierras en el marco del fenómeno colonial e imperialista; si bien describe el discurso de la alteridad creado por occidente, con la excusa de “llevar la civilización” a sociedades en “estratos menores de desarrollo”, también describe formas de resistencia cultural a Europa.

Para su estudio en *Cultura e imperialismo*, Said analiza la literatura entendiéndola como una narración oficial y privilegiada por entes de poder, imperiales en este caso (específicamente analiza los casos de Francia, Inglaterra y EE.UU.⁵), y estudia cómo esta literatura contiene dentro de sus narraciones las ideas y justificación del imperio. Aquí define la cultura como un catálogo que refleja lo mejor de la sociedad que considera determinadas obras como parte de su identidad, así como en el mismo proceso denigra otras narraciones y tradiciones (Said, *Cultura e imperialismo*, 1996, págs. 13 - 14).

Esta obra también contiene amplias referencias a las formas con las que las sociedades se representan a ellas y a los demás limpiando o denigrando su imagen y su pasado, sin embargo, esto lo veremos más adelante, en el apartado sobre la relación entre cultura y poder. De momento solo mencionaremos que esta última obra nos aporta, en lo que concierne a la representación del “otro”, una fuerte presencia de las artes y la cultura que legitiman, no por vías de fuerza ni discursos explícitos, las construcciones de la alteridad. Lo anterior también es mencionado (aunque no de forma extensa) por Hobsbawm en su obra *“La era del imperio. (1875 – 1914)”* (Hobsbawm, *La era del imperio. (1875 - 1914)*, 2009, págs. 89 - 90).

⁵ Said señala que EE.UU. inaugura su poder imperial con fuerza solo después de los procesos de descolonización que terminan con los imperios francés y británico.

Orientalismo y alteridad:

Durante la segunda mitad del siglo XX, una vez terminada la segunda guerra mundial y con el inicio de la descolonización de Asia y África, nace el área de los estudios post-coloniales. Se vuelve de interés para varios sectores de la academia el estudio del mundo que alguna vez perteneció a la órbita de dominio de los imperios occidentales, del orden social en las tierras sometidas, y en las formas de dominación tanto directas como indirectas.

El orientalismo como rama de estudio y debate nace en la segunda mitad del siglo XX; su obra más influyente, y la que inicia con una serie de producción intelectual seriada sobre el tema es *Orientalismo* de Edward Said, publicado por primera vez en el año de 1978 (Said, *Orientalismo*, 2012). En esta obra, el crítico literario nos habla del orientalismo como una expresión cultural e ideológica que contrapone la imagen y experiencia occidental (europea en un primer momento) con la de “Oriente”, proponiendo a este último como un invento y parte de la cultura material del primero. Describe pues, al orientalismo, como un *"Estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica (...) entre Oriente y (...) Occidente"* (Said, *Orientalismo*, 2012, pág. 21). Said define varias vertientes del orientalismo en la forma en la que se puede tratar y definir: por un lado, habla de una serie de estudios académicos y eruditos sobre oriente, después habla del ya citado estilo de pensamiento que contrapone las dos experiencias, y también se refiere al orientalismo como una configuración de instituciones que tuvieron como objetivo la dominación y reestructuración de oriente en el marco de los procesos coloniales. Explica al orientalismo no como un discurso verídico de oriente, sino como signo de poder de Europa (Said, *Orientalismo*, 2012, pág. 21). El autor nos cuenta que el término “oriental” era canónico en una Europa que entendía y ubicaba a Asia desde puntos geográficos, morales y culturales, y que homogeneizaba bajo esa etiqueta elementos como la “personalidad oriental”, el “ambiente oriental”, el “modo de producción oriental”, etc.

El autor rastrea las primeras expresiones de orientalismo hasta la antigua Grecia, nos cuenta cómo en la Edad media y el Renacimiento los orientalistas fueron preponderantemente eruditos bíblicos, estudiantes de lenguas semíticas, islamólogos y (en menor medida) jesuitas sinólogos que se encargaban del estudio de Oriente a través de sus textos sagrados. En este periodo es el oriente próximo el que recibe gran atención de los orientalistas, pues el Asia

central entrará en estos estudios hasta el siglo XVIII (Said, *Orientalismo*, 2012, págs. 82 - 83). En el siglo XIX Said describe una fiebre por Oriente latente tanto en la academia como en las artes; los dueños de este discurso para dicho siglo siguen siendo eruditos que estudian Oriente partiendo de sus textos clásicos, pero también se acercan a este mediante la literatura de viajes. Después de describirnos una actitud académica e institucional ligada con el colonialismo y la reestructuración de oriente, Said nos habla de un orientalismo en una fase “contemporánea”⁶, dominada principalmente por la cultura popular estadounidense y su discurso frente al medio oriente desde el conflicto árabe-israelí.

Otros dos textos de Said se complementarán con la lógica de su obra ya citada; la primera es *Cubriendo el Islam* publicada en 1981 (Said, *Cubriendo el Islam*, 2005); en este libro se tratan las relaciones recientes entre EE. UU. y el Islam. Said nos dice que el término “Islam” ha sido utilizado por EE. UU. de una forma que ha permitido el etnocentrismo y el odio cultural y racial (Said, *Cubriendo el Islam*, 2005, pág. 77); el autor nos cuenta cómo desde la revolución iraní y la “crisis de los rehenes” la prensa y la academia en EE. UU. difundieron un discurso que ubicaba a los musulmanes y el Islam como un sinónimo de barbarie, contrapuestos a ellos mismos como sinónimo de civilización, esto lo concluye luego de analizar la prensa a propósito de estos acontecimientos, donde señalaba cómo las noticias referentes a Irán, Afganistán, y el conflicto árabe-israelí eran consumidas bajo la etiqueta de “Islam” aún sin tener una relación directa con la religión (Said, *Cubriendo el Islam*, 2005, pág. 181).

Dentro de las obras mencionadas de autoría de Edward Said también podemos encontrar pertinente para esta sección el ya mencionado *Cultura e imperialismo*.

La obra de Said (principalmente *Orientalismo*) ha sido merecedora de elogios y fuertes críticas. El escritor y crítico Ziauddin Sardar, en su libro *Extraño Oriente. Historia de un prejuicio* de 1999 (Sardar, 2004) nos cuenta como Said con su “*Orientalismo*” se adueña de debate que ya algunos autores como A. L. Tabawi, Hichem Djait o Abdel – Malek habían tocado; reconoce que la innovación de Said fue introducir el análisis literario a la construcción del meta-relato de oriente (Sardar, 2004, págs. 118 - 119), según el cual desde el estudio de la tradición clásica religiosa de los pueblos, los expertos orientalistas se acercaban a

⁶ Con “contemporánea” se hace referencia al panorama de la década de los 70’s, cuando se publicó la obra.

oriente con características regulares creando un sistema de representaciones puestas al servicio de una erudición alejada de lo real, y de un proyecto de imperio, permitiendo que occidente domine las representaciones y formas de contener a este. Pese a este reconocimiento, Sardar critica a Said diciendo que este representa al orientalismo de una forma muy monolítica, y resalta el trabajo de John Mackenzie en *“Orientalism: History, theory and the arts”* al hablar de una gran variedad en el discurso y las formas de representación de oriente (Sardar, 2004, pág. 123).

Mary Yoshihara publica en 2002 *“Embracing the East: white women and American orientalism”* (Yoshihara, 2003), donde habla del papel de las mujeres blancas occidentales en la perpetuación de estereotipos y narrativas orientalistas. Señala cómo en los EE. UU. del tránsito de siglo entre el XIX y el XX la cultura material y las expresiones artísticas de Oriente (específicamente de Japón) constituían sensibilidades estéticas únicamente pertenecientes al ámbito doméstico y femenino. También nos cuenta cómo varias narrativas, en el marco de fuertes dinámicas de poder, encarnan en oriente la feminidad, la fragilidad, y la pasividad, mientras en occidente encarnan la virilidad y la fuerza.

En 2006, el experto en filosofía y literatura Joan B. Llinares en su artículo titulado *Edward W. Said y la reflexión sobre Europa* (Llinares, 2016) revisa lo hecho por Said en *“Orientalismo”*; habla sobre cómo dicha obra ayudó a entender la construcción del mito de “la idea de Europa” y la cultura europea como un ejercicio de poder y control sobre los “orientales”.

El profesor de filosofía de la Universidad de Stony Brook, Eduardo Mendieta escribe en 2006 el artículo *“Ni orientalismo ni occidentalismo: Edward W. Said y el Latinoamericanismo”* Mendieta recuerda que, según el propio Said, sería un error considerar el orientalismo como un complot por parte de Occidente, sino que debe entenderse mejor como un mapa cognitivo del mundo (Mendieta, 2006, pág. 73).

Con el debate creado en torno al Orientalismo y las representaciones del otro, varios fueron los autores que empezaron a referirse (de una forma paralela pero menos ceñida a la obra de Said) a la construcción de identidades, estereotipos y visiones de “los otros”.

El economista y sociólogo Franco-Libanés Amin Maalouf escribió en 1998 un libro titulado *Identidades asesinas* (Maalouf, 2002) en el cual él, en su calidad de migrante libanés en

Francia, parte de sus conflictos personales frente al problema de la identidad en un país diferente al de su nacimiento. El autor narra cómo siempre se le preguntaba por una identidad única o privilegiada que lo definiera (la libanesa o la francesa), sin embargo, el tacha este debate de estéril, pues a su juicio la identidad no se divide, sino que es plural, se acumula y se construye, y que por tanto él era tan francés como libanés por una gran serie de razones que le ligaban a una o a otra identidad sin que eso lo definiera o inclinara a una sola.

Sardar y su libro *Extraño Oriente...*, realiza una revisión del orientalismo de una forma paralela a Said. El autor define a oriente como un lugar imaginado lleno de relatos, y que invita a la imaginación, lo anterior basado en lo que él llama un “patología del orientalismo” que se basa en dos deseos: Una búsqueda personal en pos del misterio y la sexualidad (con sexualidad se refiere el autor a ubicar los deseos eróticos del orientalista como posibles y realizables en oriente), y una búsqueda colectiva para educar y controlar a oriente en términos políticos y económicos (Sardar, 2004, pág. 18). Igualmente define a oriente de forma geográfica como “las civilizaciones al oriente de occidente”, como lo son los países islámicos, China, India y Japón (Sardar, 2004, pág. 18). Según Sardar, occidente es usado como una vara para medir la cultura y la civilización, y se toma como modelo a seguir en materias como instituciones, propiedad, familia, relaciones monetarias, etc.; los anteriores aspectos, estudiados y comparados por la academia occidental, descubrían así el atraso cuando estudiaban oriente (Sardar, 2004, págs. 20 - 22).

En una historia del orientalismo realizada por el autor se define el nacimiento del orientalismo como el conflicto cristiano contra el Islam en la edad media, que entonces era entendido por el cristianismo como una religión pagana con una sociedad totalmente distinta a la europea (Sardar, 2004, pág. 42); es entonces cuando se crea occidente como una idea no necesariamente geográfica donde se ubican las monstruosidades. El orientalismo académico inicia en 1632 con la creación de cátedras de estudios bíblicos y de lenguas semitas, donde siempre hay presente una displicencia hacia el islam y la figura de Mahoma (Sardar, 2004, págs. 58 - 60); dicha displicencia, acompañada de la concepción de inferioridad, se representa más adelante con los turcos otomanos, quienes eran considerados una sociedad inferior en comparación a Europa; estas valoraciones negativas se extienden posteriormente a Persia e India; la

visión sobre China llegará a Europa por los jesuitas, quienes los definen como gente cruel que no posee la noción de lógica (Sardar, 2004, págs. 60 - 66).

La edad de la razón, según nos dice Sardar, crea la noción de un oriente fanático, estático y estancado contrapuesto a un occidente dinámico que sí evolucionó, y de igual forma crea la idea de una evolución lineal y unidireccional de las sociedades, como es el caso del esquema Hegeliano de la historia, donde occidente (y más precisamente el mundo romano germánico) se sitúa en un estadio más avanzado que oriente.

El autor nombra a algunos autores de la academia que rescataban el papel de los musulmanes en la formación del conocimiento occidental, como es el caso de Hanz Prutz y Gustave Le Bon, sin embargo, señalan que obras como las de Oswald Spengler (*La decadencia de occidente*) y Arnold Toynbee (*Estudio de la Historia*), que dilataban las diferencias entre oriente y occidente, les terminaron ahogando (Sardar, 2004, págs. 89 - 91).

Sardar termina su libro con el orientalismo dentro de la cultura popular contemporánea, principalmente la estadounidense, resaltando el papel del cine y los videojuegos. Señala que hoy los árabes ocupan el papel que otrora ocuparon los comunistas, y hoy se representan como la amenaza terrorista; destaca también las representaciones de chinos e indios como criminales, y de un Japón hiper-desarrollado tecnológicamente y desprovisto de emociones y humanidad. Sugiere que Europa también ha sido “orientalizada” por EE.UU., poniendo como ejemplo algunas representaciones de una Londres arcaica, exótica y atemporal.

En el año 2000, el historiador Peter Burke publicó *Visto y no visto*, un libro que versa sobre el análisis de la imagen como fuente para la historia; en esta obra existe un apartado sobre el orientalismo, que define como, citando a Victor Kiernan “«*el espejismo colectivo de Oriente que tiene Europa*», o «*un estilo occidental de dominar... el Oriente*» frente al cual se definía el propio Occidente” (Burke, 2005, pág. 162). Burke señala que si bien el objetivo de Said no fue estudiar la consistencia del estereotipo oriental, sus aportes sí que sirvieron para hacerlo, y se aproxima a el estudio de las imágenes artísticas (principalmente pinturas y fotografías) hechas entre los siglos XIX y XX por europeos, cuyas obras estaban dirigidas para público europeo, y de cómo estas ayudaban a legitimar un estereotipo de lo exótico, lo cruel, lo ocioso y lo sexual, como también de lo anormal y lo monstruoso.

El historiador y economista libanés Georges Corm publica en 2002 el libro *La fractura imaginaria* (Corm, 2004) donde se plantea si realmente existe una fractura entre Oriente y Occidente, y de ser así ¿Dónde está?; Corm señala que la amenaza terrorista ha remplazado la amenaza comunista, y que el 9-11 ha actualizado a autores como Spengler y Toynbee y con ellos la creencia de una fractura genuina (Corm, 2004, págs. 13 - 14). Corm denuncia la noción de una supuesta “esencia inmutable de los pueblos, las religiones y las civilizaciones” ligada a la construcción occidental del mundo y a un pensamiento preponderantemente binario que ha creado las rupturas occidente/oriente, civilizado/bárbaro, democrático/ despótico, etc., que desconoce rupturas y encuentro que hay entre y dentro de las entidades. El autor desecha la idea de que la fractura se encuentre en divisiones como cristianismo/islam, o arios/semitas, y nos cuenta como estas mismas fracturas imaginarias han sustentado el pensamiento europeo: Un genio occidental que, gracias a su origen ario, su versión del cristianismo y el milagro griego llegaron a un estadio único y superior respecto de otras sociedades. Esa superioridad, nos dice Corm, se traslada más recientemente al capitalismo como una forma ejemplar de vida y desarrollo. Georges Corm nos expone la imagen de un occidente prometeico con una religiosidad oculta en sus presupuestos de superioridad y ejemplaridad.

Dieter Richter, experto en filología antigua y teología, publicó en 2009 el libro *El sur: Historia de un punto cardinal* (Richter, 2011), donde habla de los puntos cardinales como entidades ficticias e históricamente construidas por distintas sociedades; así inicia su texto describiendo las impresiones que sociedades mediterráneas y europeas tenían de los puntos cardinales: el este como la salvación para el pensamiento judeocristiano, el reino de Preste Juan, las maravillas descritas por Marco Polo, el lugar desde el cual llegaron durante el imperio romano los cultos de salvación individual, el lugar de los barbaros para los griegos (de donde vinieron los Persas y Atila); el norte como la bruma y la noche, un lugar donde domina el invierno, el fin del mundo para los griegos, un cambio de percepción hacia una experiencia con la naturaleza en el siglo XVIII, lo nórdico; el oeste como el vacío después de las columnas de Hércules para el mundo grecorromano, la proyección de promesas con la conquista de América, el escape de Europa. Así con muchos ejemplos, Richter nos habla de lo que han simbolizado para muchas sociedades los puntos cardinales, y su centro de atención particular en esta obra es el sur: desde la circunnavegación de fenicios el autor inicia un recorrido por el arte y la cultura sobre lo que ha simbolizado el sur. El gran aporte de este libro es el de

poder entender la creación de identidades en múltiples direcciones, sin inscribirnos a la dualidad que presenta el orientalismo propiamente dicho.

Del discurso orientalista, en los últimos años, se han creado una serie de variaciones que muestran que el proceso de creación de identidades y fracturas imaginarias no es exclusivo de Occidente hacia Oriente, sino que es un proceso con varias direcciones. Examinaremos algunas de estas propuestas.

En 2004 Ian Buruma y Margalit Avishai publican *Occidentalismo. Breve historia del sentimiento antioccidental* (Buruma & Margalit, 2005), un libro que nos cuenta cómo desde la modernidad varios nichos en sociedades asiáticas (principalmente nacionalismos extremos y movimiento radicales) pretendían desechar y superar “lo moderno” y “lo occidental”, categorías que encerraban elementos como la ciencia occidental, la democracia, el capitalismo, etc.; los autores nos cuentan cómo en varias sociedades se creó una imagen estereotipada de Occidente como una sociedad mecanicista sin alma humana donde “el occidental” es despojado (igual que “el oriental” en el orientalismo) de su condición humana (Buruma & Margalit, 2005, págs. 19 - 20). Los autores describen cuatro elementos que frecuentemente se ubican en la cadena de hostilidad hacia occidente: la ciudad y el cosmopolitismo, la preponderancia de la ciencia y la razón, la burguesía asentada como la antítesis del héroe, y “el descreído”.

Joaquín Beltrán escribe el capítulo “*Orientalismo, autoorientalismo e interculturalidad*” en el libro “*Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*” de Pedro San Ginén Aguilar, publicado en el 2008 (Beltrán, 2008), donde describe el “autoorientalismo” como una idealización de los elementos culturales propios (Beltrán, 2008, pág. 257), y la apropiación y difusión de elementos que se consideran identitarios con el fin de comercializar con ellos. Esto se ve más claramente en espacios como los parques culturales o restaurantes temáticos, donde una sociedad toma dichos elementos, así sean estereotipados o impuestos por otra sociedad, y los homogeniza a toda su sociedad con el fin de comercializar dicha identidad cultural.

Para aspirar a su grado de doctora, Ana Trujillo presenta la tesis “*La identidad como estrategia en la obra de Murakami Takashi. Un discurso de ida y vuelta*” (Trujillo, 2016), donde expone como el artista Murakami Takashi utiliza estratégicamente la identidad cultural japo-

nesa creada por el imaginario occidental como “lo lejano” y “lo exótico” para así poder vender su obra en el mercado internacional. Trujillo define en su tesis doctoral tres elementos que siguen la lógica de diferentes direcciones del discurso orientalista: el occidentalismo, entendido como el proceso en el cual culturas no occidentales crean una imagen de occidente, sea esta favorable o desfavorable; el orientalismo reverso, entendido como un proyecto etnocentrista y postcolonial donde una cultura no occidental convierte a occidente en una entidad negativa o inferior, y la inhabilita para hablar de la propia cultura que crea dicho discurso; y el auto-orientalismo, donde una cultura toma el discurso que occidente ha creado de ella, y lo replica (Trujillo, 2016, págs. 36 - 37).

El lugar de Japón en el debate orientalista:

Sobre el tema de este apartado también tenemos aportes de autores ya mencionados. Sardar (Sardar, 2004) nos habla a propósito de la cultura popular norteamericana que satanizaba a la figura de los árabes, sobre la existencia de películas que exponían como negativa también la figura del chino, principalmente en escenarios dentro de EE.UU., haciendo referencia a los barrios chinos y su connotación como lugares peligrosos y amenazantes (Sardar, 2004, págs. 164, 173); el no referente a Japón, Sardar expone cómo sus habitantes son representados como personas desprovistas de emociones, similares incluso a robots, en una variante del orientalismo llamada “tecno-orientalismo”, que ubica a Japón como un alter-ego automatizado de EE.UU. que maneja de forma errónea la tecnología (Sardar, 2004, págs. 192 - 195). Trujillo (Trujillo, 2016) por su parte nos habla de la forma como Japón ha utilizado como estrategia comercial y diplomática la exportación de su cultura popular, principalmente para el consumo del público occidental, dando paso a el proceso de auto-orientalismo ya descrito.

Carl Boggs y Tom Pollard, en su ya mencionado libro *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and popular Culture* nos hablan del uso de formas de representación para el japonés similares a las utilizadas para la representación de los nativos americanos durante la expansión de norteamérica hacia el oeste en el siglo XIX. Hacen explícito el vocabulario fuertemente racista y jingoista presente en el Hollywood de la segunda guerra mundial para hablar de los enemigos de EE. UU., con mucho énfasis en el enemigo japonés.

José María Tapíz publica en 2008 el libro *“La historia a través del cine. China y Japón en el siglo XX”* (Tapíz (ed.), 2008). Este libro, resultado de las jornadas *“La historia a través del cine”* habla de capítulos relevantes de la historia contemporánea de los dos países asiáticos, haciendo uso de diversos filmes para entenderlos. Llama la atención el hecho de que los japoneses, durante la segunda guerra mundial, son expuestos según la obra con características manifiestamente negativas, enfrentados a los protagonistas, quienes son regularmente soldados y misioneros norteamericanos.

Artur Lozano Méndez, experto en estudios de Asia oriental, publicó el artículo *“Genealogía del tecno-orientalismo”* (Méndez, 2009), donde explica la consistencia del término “tecno-orientalismo”, con el cual se describe una rama del orientalismo que integra a la identidad japonesa la tecnología de vanguardia y la eficiencia empresarial, en ocasiones a un punto que elimina la humanidad del japonés (sus emociones, sus relaciones interpersonales, su cotidianidad, etc.), esto, según Méndez, a raíz de un desarrollo que desde la década de 1970 tuvo dicho país, que logró desbancar en términos tecnológicos y corporativos a EE. UU. y Europa, choque que ocasionó la creación y difusión de este discurso que de forma negativa describe al Japón contemporáneo; este estereotipo se volvió más común después de la década de 1990, cuando Japón vende a occidente una gran cantidad de productos culturales (mangas, animes, videojuegos, etc.) que auto-orientalizan la imagen ya descrita del país.

Christopher Frayling, en su libro *The Yellow Peril: Dr Fu Manchu & The Rise of Chinaphobia* (Frayling, 2014) nos habla de la creación de productos culturales desde finales del siglo XIX, principalmente en Inglaterra y EE. UU., donde era evidente un sentimiento racista hacia chinos y japoneses, en un contexto internacional donde Japón se había convertido en un país industrializado con intereses imperiales, y en China se habían presentado capítulos hostiles y de rebelión en contra de la influencia británica. El libro nos cuenta el papel y consistencia de productos como comics y libros en relación a sentimiento de rechazo hacía habitantes de Asia – Pacífico en relación al “peligro amarillo”.

Anjhara Gómez Aragón publica como editor la obra *“Japón y occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro”* en 2016, este libro reúne varios textos, de los cuales destacaremos los siguientes, por referirse no solo al orientalismo, sino también por hacer alusión a planteamientos contemporáneos: Alba Gonzales Torrents en *“Robots, armaduras y mundos*

virtuales: Tecnología e identidad en el anime” nos cuenta cómo en la ciencia ficción de los productos culturales japoneses una característica constante (y que coincide con el estereotipo tecno-orientalista) es el de la unión máquina-hombre, donde constantemente se pone en tensión la pérdida de humanidad en pro de la máquina (González A. , 2016). María del Mar Rubio-Hernández y Víctor Hernández-Santaolalla en *Lo “oriental” como recurso de venta: análisis de las relaciones entre Occidente y Japón en la publicidad* nos hablan del uso de imágenes estereotípicas de Japón por parte de empresas tanto japonesas como de países occidentales, en el marco de una estrategia comercial:

"Así, elementos como la vestimenta y complementos tradicionales japoneses (kimonos, abanicos, paraguas o wagasa), elementos culinarios (sushi, palillos, té verde), flor del cerezo, música tradicional, paisajes icónicos, o personajes como la geisha, aparecen de forma recurrente en anuncios de diversa índole". (Rubio-Hernández & Hernández-Santaolalla, 2016, pág. 678)

Laura Rosillo Rubio en *Japón como referente en el cine occidental: Entre la proyección condicionada y la variable receptividad* habla de las figuras más recurrentes en el cine a la hora de presentar a Japón, destaca como comunes las figuras de la geisha, el samurái y el yakusa, también resalta la inhumanidad que se le atribuye al japonés cuando se le representa en el contexto de la segunda guerra mundial (donde es tenaz y cruel) y cuando se le representa en el contexto del Japón postmoderno o futurista (donde se encuentra absorto en la tecnología y tiene una vida estrictamente disciplinada) (Rosillo, 2016). Irene Raya Bravo y Francisco Javier López en *Análisis de tópicos culturales del J-Horror: El desciframiento del cine de terror japonés a través de la mirada occidental en El Grito* hablan de cómo el cine de terror estadounidense se ha nutrido haciendo remakes de películas de terror japonesas, muy populares desde el 2000; su análisis consiste en examinar las modificaciones que los estadounidenses realizan al adaptar las películas japonesas, encontrando que las películas americanas pasan por alto muchos elementos importantes dentro de las tramas japonesas, por diferencias culturales que tienen sentido para un espectador japonés, pero no para uno americano; otro elemento importante es el hecho de que en las películas americanas, ese elemento de “lo japonés” se entiende en el filme como un elemento de terror y extrañeza frente al protagonista

occidental (Raya & López, 2016). Por ultimo tenemos a Tomás Grau de Pablos, que en “*Conexión Nintendo: ocio interactivo y orientalismo*” analiza la industria de los videojuegos desde la década de 1980 cuando en EE. UU. se encontraba en crisis y fue salvada por empresas japonesas como Nintendo, es entonces cuando se producen una serie de videojuegos hechos por japoneses para público americano que estereotipan al occidental (lo occidentalizan) (De Pablos, 2016).

Ralph Donald en *Hollywood Enlists!: Propaganda films of World War II* (Donald, 2017) nos cuenta como los filmes de propaganda, durante la segunda guerra mundial, se encargaron de presentar a los enemigos del eje como una amenaza casi en terminos religiosos, exponiendo sus acciones, presencia, y posible triunfo, como un riesgo al modo de vida estadounidense (cristiano occidental); además de mostrar la bestialización y la presencia de anti-valores como elementos característicos de los enemigos de EE. UU.

Vemos como Asia-Pacífico es un terreno de orientalismo en función de la representación del otro, particularmente en la contemporaneidad, no solamente por la creciente presencia de poder colonial en la región, sino por la aparición de imperios y/o naciones asiáticas que representarán un desafío en términos de competencia de dominación política y antagonismo militar, como con los casos del Imperio japonés o la China de Mao, y también en términos de competencia económica, como ocurriría después de la década de 1970 con el milagro japonés, y de la década de 1990 con los “cuatro tigres asiáticos”.

Metodología:

Para los fines de este trabajo será necesario emplear métodos, por un lado, de análisis de la imagen, y por otro lado, de análisis específico de películas, y de la estructura narrativa propia de cada filme. Ambas relacionadas al discurso que propone cada película y su relación con el momento histórico de su lanzamiento.

Una obra primordial y pionera en el ámbito del estudio social e histórico del cine es *De Caligari a Hitler*, escrita por Sigfried Kracauer en 1947 (Kracauer, 1985). En ella Kracauer encuentra, en el periodo del cine expresionista alemán desde 1919 hasta 1933, un lenguaje que refleja el deseo del pueblo alemán de una figura política como la que después de 1933

encarnaría Adolf Hitler. La obra de Kracauer es valiosa para el estudio de la relación entre el cine y las sociedades en tanto entiende que los filmes pueden estudiarse dentro del campo de estudio de la conducta de masas, debido a que son una obra que nace como colectiva (pues no es el producto de un solo ingenio, sino de un grupo), y a que se dirige a una multitud anónima, por lo cual se puede deducir que su mensaje o narrativa está pensada para satisfacer un deseo de masas (Kracauer, 1985, pág. 13). Es cierto que este último punto es problemático, pues el contenido de un filme puede ser tan provocativo como escandaloso, y no tiene necesariamente que pensarse para satisfacer los deseos de una masa anónima indefinida. Sería más prudente un examen pensando, por un lado, en la recepción de un filme, en su censura, en las críticas que provoca, en que tan escandaloso o adecuado resulta para un grupo social o político; por otro lado, se puede señalar que es mucho más prudente delimitar esa multitud anónima a la que se refiere Kracauer, teniendo claro (y ligado con la idea anterior) cuál es el sector social y político que produce y consume determinada pieza.

En 1975 el historiador francés Marc Ferro publica *Cine e historia* (Ferro, 1980). Su propuesta en este libro tiene que ver con la presencia e identificación, en los filmes, de contenido con cargas políticas e ideológicas conscientes e inconscientes. Frente a la presencia de posturas ideológicas que podrían escapar al plano consciente de los realizadores, Ferro propone una lectura histórica y social que permita alcanzar esas zonas de autocensura y lapsus (Ferro, 1980, pág. 17). Dichas zonas se alcanzan con un estudio de factores internos (composición artística, narrativa, cámara) y externos (dirección, producción, público, crítica) al filme (Ferro, 1980, pág. 27); llama también la atención sobre lo imperativo que resulta la inserción del análisis del filme dentro de una realidad social, que permite identificar sistemas de valores que subyacen en el discurso de la pieza, y que pueden ser tanto conscientes y manifiestos, como inconscientes (Ferro, 1980, pág. 61). Del análisis propuesto por Ferro, se hará hincapié, principalmente, en la forma en la que se presentan a los personajes (héroes, villanos, objetos de deseo, villanos que se redimen, anti-héroes, etc.), su tipo de protagonismo (positivo, negativo, vacilante), y los sistemas de valores que poseen (¿Qué motivación los mueve?, ¿Qué defienden? ¿Qué atacan?). Respecto de los elementos externos del filme, se hará hincapié principalmente en verificar qué productores y distribuidores pertenezcan a la industria de Hollywood, y en mencionar algunos elementos de la obra y vida pública de directores y actores, uniéndolo con uno de los postulados de Sorlin, que veremos a continuación.

Pierre Sorlin, en su *Sociología del cine* (Sorlin, 1985) invita al análisis del cine como un producto artístico que, no obstante, hace parte de una industria que determina gran parte de los aspectos de creación, producción y distribución de una pieza. Sorlin nos dice que el cine comercial se funda en dos monopolios: los cineastas, por un lado, que son aquellos que poseen los medios para filmar, pero que no siempre encuentran las condiciones técnicas y económicas para hacerlo; por otro lado tenemos a los distribuidores, que deciden la carrera de cada filme, adaptan la oferta a la demanda, y orientan la demanda a la oferta existente (Sorlin, 1985, pág. 101). Lo anterior nos invita a pensar las películas desde las condiciones de la industria: Conocer quienes las producen y quienes las distribuyen. Lo anterior también nos invita a pensar en las condiciones de censura de producción de cine, para entender los marcos posibles de la oferta.

Pierre Sorlin plantea en su obra un fenómeno llamado el efecto de reconocimiento: Según el autor, los espectadores tienden a asistir a una película si reconocen a los actores, como un tipo de modelo o personaje público, generalmente en este personaje reconocido se suele ubicar el papel protagónico, y en dicho papel protagónico la figura del héroe (Sorlin, 1985, pág. 116). El espectador se identifica o genera una relación empática con el héroe. Dicha identificación con un personaje, grupo o comunidad es la principal característica de la relación entre un consumidor con cualquier sistema ficticio (Sorlin, 1985, pág. 117). El entender, entonces, como se ubican los protagonismos dentro de la ficción, y como estos pueden desarrollar en el espectador un sentimiento de empatía o identificación, son vitales para entender elementos discursivos del filme. ¿Quiénes son los héroes? ¿Qué actores los encarnan? Son preguntas obligadas para quien quiera entender el filme dentro de la sociedad productora y/o consumidora de este. En este punto retomamos la necesidad de mencionar apuntes de las vidas públicas de los actores.

Este trabajo se propone seguir las propuestas metodológicas de Marc Ferro y Pierre Sorlin, con unas leves modificaciones en los formatos propuestos por los autores para consignar la información.

Serán necesaria la consignación de información técnica de cada filme en factores como dirección, producción, distribución, formato, etc., a esta ficha se añadirá un apartado donde se puedan consignar observaciones sobre la recepción del filme, por ejemplo: Críticas, premios

y nominaciones. Al apartado de director se le ha adjuntado una casilla adicional para observaciones biográficas que se consideren pertinentes:

Nombre del filme:	-	
Fecha de estreno:	-	
Director:	-	Notas biográficas: -
Producción:	-	
Distribución:	-	
Color:	-	
Aspecto:	-	
Duración:	-	
Notas sobre recepción:	-	

Para el análisis de factores internos del filme la información será consignada en tres formatos: El primero de ellos, siguiendo a Ferro, identificará dentro de los filmes protagonismos positivos y negativos, y elementos vinculados a dichos personajes como elementos de su carácter, profesión, nacionalidad, papel dentro del filme, etc.; debido a la importancia de la ubicación en el papel protagónico de actores relativamente conocidos en la esfera pública que menciona Sorlin, al apartado de “actor” se adjuntarán notas biográficas que se consideren pertinentes:

Personaje:	Actor:	Protagonismo positivo:	Protagonismo negativo:	Protagonismo vacilante:	Papel del personaje y elementos vinculados a él:
-	-	x			-
-	-			x	-
-	-		x		-

El segundo y tercero se encargarán de ubicar una serie de categorías ya definidas anteriormente dentro de los filmes. El tercer formato servirá para señalar a nivel general si la presencia de dicha categoría se encuentra dentro de la trama de cada filme (se deja un espacio para posibles elementos emergentes):

Filme:	Se justifica o legitima el prejuicio hacia el japonés:	Jingoísmo:	Se relaciona al japonés con la traición y deshonestidad:	Se relaciona al japonés con la crueldad y el salvajismo:	Se presenta a los japoneses como masa anónima:	Se presentan los valores japoneses raros y diferentes:	Se presenta como negativo el prejuicio hacia el japonés:	El héroe acepta o defiende al japonés:
-	Si	No	Si	Si	Si	Si	No	No
-	No	Si	Si	No	No	No	Si	Si

El cuarto formato ubica las escenas donde se presenta cada categoría en un nivel más preciso, con la posibilidad de diferenciar si la categoría se encuentra en el diálogo, o a nivel visual en algún o algunos fotogramas, además de lo anterior se añade una casilla donde se pueden consignar observaciones:

Escena (hh.mm.ss)	Categoría	Fotograma	Diálogo	Observaciones
00.43.21	Japonés visto como salvaje e incivilizado	x		-
1.22.45 – 1.23.12	Justificación de prejuicio hacia un japonés		x	-

Se realizará un último tipo de análisis, también en el nivel de análisis de las imágenes, pero en esta ocasión del corte de la “arqueología del saber visual”. Foucault, en su libro de “La arqueología del saber”, sustentaría que existe una estructura del saber acumulada por estratos en momentos del pasado, y vinculadas a dichos estratos. Lo dicho por Foucault ayudaría a Didi-Huberman a acuñar el término “Arqueología del saber visual”, definido por Rantás y Gurudi como *“la superposición en capas arqueológicas de las imágenes heredadas de nuestro acervo cultural, entrelazadas en un sinfín de relaciones cruzadas, conscientes e inconscientes, en constante mutación y reposicionamiento”* (Rantás & Gurudi, Septiembre 2013, pág. 227).

Este último nivel de análisis relacionará las imágenes asociadas a la representación de los japoneses en los filmes elegidos, con algunos elementos del acervo cultural visual occidental.

Trabajos de este corte no son nuevos, y resaltan el “*Atlas Mnemosyne*” de Aby Warburg, o “Miedo, reverencia y terror” de Carlo Ginzburg, donde se relacionan determinadas imágenes vinculadas a un momento de la historia, con una serie de imágenes anteriores y posteriores de composición similar para establecer elementos culturales de otros momentos de la historia vinculados a las imágenes con las cuales inicia la investigación. En otras palabras, se pretenden rastrear arquetipos de forma visual, y la permanencia de dichos arquetipos de forma diacrónica.

En este caso se seleccionarán fotogramas de los 10 filmes que hacen parte del corpus elegido para esta investigación, y se relacionarán como elementos visuales del acervo occidental anteriores, contemporáneos, y posteriores a los filmes. Cada tablero construido tendrá anotaciones sobre las relaciones entre imágenes, además de un título que hace referencia al elemento o categoría expuesta.

Cada tablero se organizará partiendo de una imagen central de la cual se desprenderán, de elementos particulares iconográficos de dicha imagen (objetos, personajes, acciones, etc.) otras imágenes relacionadas. Cada imagen central tendrá un número, y cada imagen que parta de ellas tendrá asignada una letra en el orden del abecedario. En caso de que de esta segunda imagen se desprendan más imágenes relacionadas, a dichas imágenes se les asignará igualmente una letra en el orden del abecedario. Así, por ejemplo, la imagen central tendrá la nomenclatura “1”, al grupo de imágenes que parta de esta imagen “1” se le asignará como

nomenclatura “1 A”, y en caso de que de esta última se desprendan tres grupos de imágenes, estos tendrán como nomenclatura “1 A A”, “1 A B”, y “1 A C”. Las relaciones entre las imágenes serán explicadas en el cuerpo del texto.

Se debe mencionar que las imágenes que se relacionaran a los fotogramas elegidos en las películas, y en general todas las que se pueden encontrar en el tercer capítulo, han pasado primero por un criterio de selección del autor de la investigación basado en su subjetividad: ¿Qué relaciones visuales cree el investigador que se pueden desprender de estas imágenes? Esto no implica, sin embargo, que las relaciones entre las imágenes no estén debidamente justificadas en el desarrollo del capítulo.

Estructura capitular:

El plan capitular de esta investigación se divide en tres capítulos: El primero de ellos comprende el periodo de 1942 a 1945, los años en los que, en el marco de la segunda guerra mundial, EE. UU. y Japón se enfrentaron en el escenario del pacífico. Se expondrá la forma en la que el estereotipo del “peligro amarillo” o la “amenaza amarilla” negativizó la imagen del asiáticos (y particularmente japonés) desde décadas anteriores al confrontamiento, y de cómo la confrontación directa creó un tipo de representaciones particularmente negativas de los japoneses y sus características como sociedad; se hablará también de la estructuración de la industria hollywoodense que producirá los filmes a analizar, y su relación con la guerra y el poder político en EE. UU.. posteriormente se revisarán los filmes que corresponden a este periodo y se sintetizarán y pondrán a discutir sus contenidos y apuestas, y de identificar patrones repetitivos de las representaciones de los japoneses.

El segundo capítulo comprende el periodo entre 1945 a 1961, en el periodo de las post-guerra y la “primer guerra fría”, años en los que las relaciones entre EE. UU. y Japón se modifican luego de la derrota de este último. Luego de la ocupación norteamericana de Japón, y la “americanización” de este, Japón sirve como la plataforma o el satélite de las tropas norteamericanas en la región, de vital importancia en la guerra de Corea (1950 – 1953). El nacimiento de un nuevo enemigo encarnado en la forma del comunismo, latente en China y Corea del Norte (y posteriormente en Vietnam) reestructurará las representaciones en este periodo de la guerra, cambiando el panorama de las relaciones internacionales: el Japón enemigo pasa

a ser el Japón aliado ante un nuevo gran enemigo. Se examinarán entonces las nuevas representaciones de japonés en su ingreso al bloque capitalista. En este capítulo se examinarán aspectos de la ocupación norteamericana de Japón y los planes imperiales de EE. UU. a partir de la post-guerra. Después mencionaremos elementos contextuales de los periodos de la post-guerra y de la primera guerra fría como el surgimiento de los bloques comunistas y capitalistas y sus desacuerdos, la importancia del triunfo de la revolución china y la guerra de Corea y como lo anterior repercutió al interior de EE. UU.; en esta misma línea se mencionará como el ambiente de este periodo afectó a la industria de Hollywood y a sus producciones. Posteriormente, igual que con el capítulo anterior, se analizarán por separado, y luego en conjunto los filmes y los patrones en la representación en estos.

En el tercer y último capítulo se realizará una “arqueología del saber visual” a la forma del *“Atlas Mnemosyne”* de Aby Warburg, donde se encontrarán relaciones entre el acervo visual occidental y las escenas de los filmes elegidos, en función a nuestro objeto de estudio (las representaciones de los japoneses entre 1942 y 1962 hechas por Hollywood). Para esto se crearán tableros con imágenes relacionadas partiendo de los patrones de representación de los japoneses encontradas en los filmes en los dos primeros capítulos. Este último servirá para encontrar permanencias y continuidades en las formas de representación del “otro” japonés.

CAPÍTULO 1. LOS JAPONESES EN EL IMAGINARIO NORTEAMERICANO DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL:

1.1. El “peligro amarillo” y las raíces de un prejuicio:

Para poder hablar del lugar que ocupaban y las características que tenían los japoneses en el imaginario norteamericano debemos necesariamente remitirnos a los antecedentes de las representaciones de los asiáticos en periodos anteriores a nuestro punto cronológico de partida en términos investigativos (1942). De las varias formas de representación sobre el “otro” asiático que podemos encontrar en la tradición occidental prácticamente desde la antigüedad clásica, hay uno en particular que se relaciona con las formas y patrones de representación del japonés durante la segunda guerra mundial: El *yellow peril* o “peligro amarillo” (también “amenaza amarilla”).

El “peligro amarillo” es un estereotipo racial construido en occidente (Kawai, 2005, pág. 112), que crea representaciones de carácter negativo hacia los habitantes de Asia Oriental, principalmente Japón, China, y el Sudeste Asiático, haciéndolos ver como un grupo racialmente definido que pone en peligro o tensión los valores occidentales (principalmente blancos) de la economía, la religión, y el orden social. El peligro amarillo, en términos de Gina Marchetti, combina el terror racista a culturas externas con el deseo sexual y las “fuerzas ocultas” (Marchetti, 1993, pág. 2), esto quiere decir que relaciona culturas diferentes a las del enunciador (las de Asia oriental, en este caso) con figuras que remiten al terror, el exotismo y el deseo sexual (la ubicación de objetos de deseo exóticos, raros, incluso fantásticos, en esa “otra” cultura), y la relaciona con características “ocultas” o mágicas.

Según Yuko Kawai, las raíces del “peligro amarillo” pueden rastrearse a la amenaza medieval que representó para Europa Genghis Khan; sin embargo, un uso más extendido fue el que se le dio a finales del siglo XIX e inicios del XX, debido a la amenaza que para el dominio blanco europeo representaba el poder militar y económico de China, y el surgimiento de Japón como imperio luego de obtener la victoria en las guerras Sino-Japonesa y Ruso-Japonesa (Kawai, 2005, pág. 112). Un signo de lo anterior sería la advertencia del Zar ruso a la Europa occidental tras la derrota en la guerra Ruso-Japonesa, donde aseguraba que se acercaba un antagonismo entre los asiáticos y las “gentes de occidente” (Frayling, 2014).

Ya durante el siglo XIX las Guerras de Opio significaron situaciones tensionantes entre una potencia occidental (el Imperio Británico) y China, situaciones que significaron que la Dinastía Qing tuviese que permitir mayor incidencia comercial y política británica en China, y incluso ceder territorios como Hong Kong. El siglo XX inició con otra situación tensionante en Asia Oriental. El Levantamiento de los Boxers, en China, provocado por una sociedad secreta china decidida a poner fin a la injerencia de potencias europeas y de Japón en la región, dirigió una serie de ataques hacia misioneros cristianos y diplomáticos europeos en China; el levantamiento generaría una coalición de potencias constituidas por los imperios británico, japonés, ruso, alemán y austrohúngaro, la tercera república francesa, el reino de Italia y EE.UU., que terminaría por aplastar el levantamiento. Fue común entonces encontrar tanto en productos de ficción como en prensa británica de finales del siglo XIX e inicios del XX supuestas alertas de invasiones chinas y japonesas (e incluso sino-japonesas) a Europa y las Islas Británicas; ejemplos de lo anterior son las fantasías en magazines británicos *London in Danger*, *The Great Chinese Invasion*, o *The war in the air* de H. G. Wells (Frayling, 2014). El hecho de que el Imperio Japonés fuese incluido como antagonista de ficciones de magazines y titulares de noticias especulativas deja ver que, si bien Japón hizo parte de la coalición de potencias de la guerra de los boxers, era percibido como peligroso. Christopher Frayling,



Ilustración 3: J. Ottman Lithographic Company para Puck. (1900). Ilustración "The real trouble will come with the "wake" [Litografía]. Disponible en: <http://www.loc.gov/pictures/item/2002718142/>

en un estudio de los productos culturales del mundo anglosajón que evidencian la “chinofo-bia” de finales del siglo XIX e inicios del XX, nos habla de “*The Yellow Devil*” como la encarnación del peligro, el barbarismo y la oscuridad producto de la unión de dos naciones: China aliada con Japón (Frayling, 2014).

Aunque algunas de las representaciones del *Yellow Devil* de los primeros años del siglo XX incluían a los japoneses, otras los ubicaban con las potencias occidentales, con tintes menos negativos, teniendo en cuenta que, como ya se mencionó Japón hizo parte de la coalición de naciones en luchar contra el Levantamiento de los Boxers. En la ilustración de *Puck* (ilustración 3) podemos ver como los integrantes de la coalición de naciones son animalizados en posición hostil, mientras EE. UU., representado por el águila, les observa distanciada, y China, representada con el dragón, se encuentra inconsciente en la mitad de la imagen; vemos cómo la imagen está llena de protagonismos vacilantes, exceptuando el norteamericano, quien es el único que no se muestra hostil o amenazante sobre el cuerpo del dragón chino (identificado no solo por el nombre del país en su cuerpo, sino por la coleta manchú), ni parece retar a las demás animalizaciones de las potencias. Japón es representado al mismo



Ilustración 4: Udo J. Keppler para Puck. (1901). Ilustración “*The Chinese Labyrinth*” [Litografía]. Disponible en: <https://www.loc.gov/pictures/item/2010651371/>

nivel que el resto de potencias europeas (quizás con un protagonismo menor que el de Rusia y el Imperio Británico). En la ilustración 4, también de la revista *Puck*, podemos ver a los miembros de la coalición, guiados por el *Uncle Sam*, a través del camino “peligroso, oscuro y laberintico” que representa China. Vemos como de nuevo Japón se encuentra al nivel del resto de potencias occidentales, ilustradas todas con rasgos estereotípicos. Vemos que el estereotipo del *Yellow Peril* asociado al japonés es tan plástico con Japón como con el resto de grupos nacionales y étnicos de Asia-Pacífico, propenso a cambiar con el ambiente político y social de la región en relación (en este caso) a EE. UU..

En este punto cabría preguntarse qué tan cercanos o extraños consideraban los norteamericanos a los japoneses antes del inicio de los roces de ambas potencias en el Pacífico, y antes del estallido de la guerra, o incluso, antes de la guerra ruso-japonesa, pues vemos lo asociado que podía llegar a estar con las potencias imperiales de Europa Occidental. Sin mencionar, como lo veremos en el siguiente apartado, que el proceso de modernización de Japón en la era Meiji bebió de la cultura, ciencia y organización política de Europa occidental para llevarse a cabo. En una comparación entre estas formas de representación y las formas de representación de los japoneses durante la segunda guerra mundial en el cine (capítulo primero) y en otros medios (capítulo tercero) vemos que EE. UU. primero aleja a Japón de una estética emparentable con potencias imperiales europeas, e incluso consigo mismo, para luego poder antagonizarle durante la guerra, como se verá más adelante. Se sabe, sin embargo, que antes de la segunda guerra mundial no era usual que un porcentaje significativo de estadounidenses viajara fuera de su país, en ese sentido, como lo dice Steven Ross, citado por Wang Xiaofei, Hollywood se convertiría en una de las formas con las cuales los americanos imaginarían el mundo⁷ (Xiaofei, 2011, pág. 11). En ese caso tiene sentido pensar en la existencia de cierta conciencia de cercanía entre EE. UU. y Japón en términos pobre todo políticos y algunos culturales, producto de la modernización del país asiático; sin embargo dichas impresiones de distanciamiento y alejamiento se modificarían y serían consumidas según su aparición en productos culturales, que “ilustrarían” y darían impresiones a espectadores sobre el mundo,

⁷ Este es sin duda un fenómeno que no deja de ocurrir con la segunda guerra mundial, el cine sigue siendo una ventana de fantasías, proyecciones, estereotipos e impresiones de realidad para creadores y consumidores, aunque puede tener mayor incidencia en sectores sociales con imposibilidad de viajar a contextos distantes, como es el caso al que Ross hace referencia.

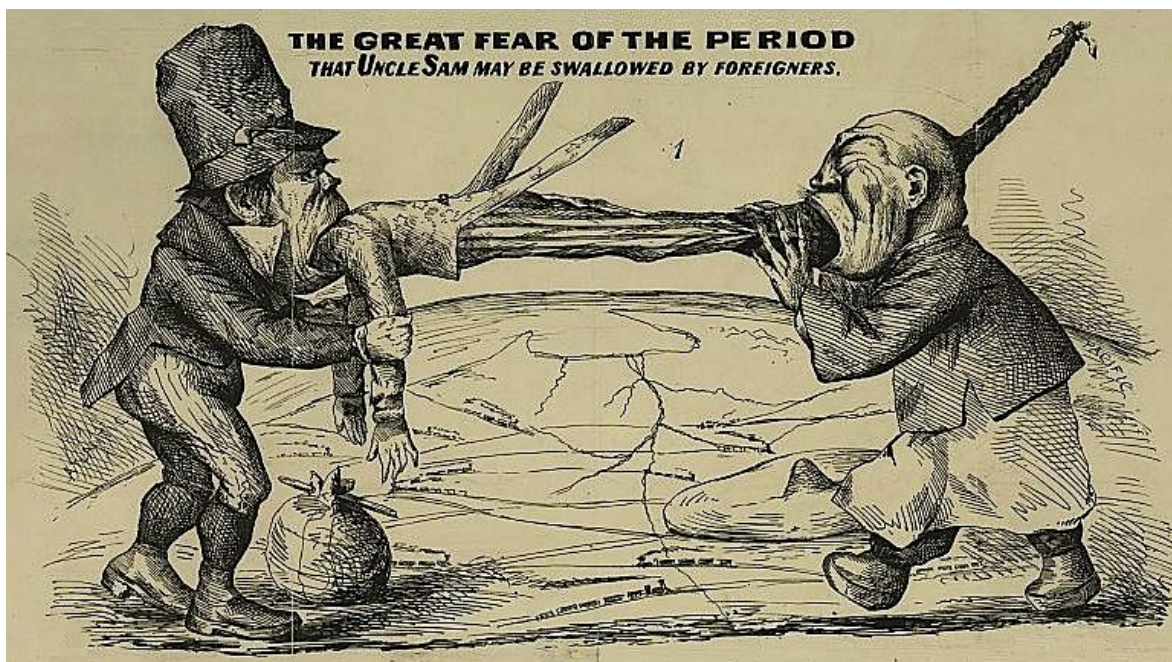


Ilustración 5: White & Bauer. (entre 1860 y 1869). Detalle de la ilustración "The great fear of the period that Uncle Sam may be swallowed by foreigners" [Litografía]. Disponible en: <https://www.loc.gov/pictures/resource/pga.03047/>

un mundo que ha pasado antes por el filtro de representaciones positivas y/o negativas de los creadores y la censura. En los próximos apartados volveremos sobre lo anterior.

Las conversaciones y discursos en Norteamérica, en torno a los aspectos negativos de los habitantes del extremo oriente (principalmente China, Japón, y el Sudeste Asiático) parece tener inicio, según Lee, a inicios del siglo XIX, como producto de las migraciones de asiáticos⁸ hacia el continente (Kawai, 2005, pág. 112); según Lee, estos discursos giraban en torno a la creencia de la amenaza que representaban los asiáticos de dichas regiones al traer consigo competencia económica, enfermedades e inmoralidad (Lee E. , Noviembre 2007, pág. 537). El inicio del siglo XX representó para EE. UU. los años de mayor migración hacia su territorio; Hobsbawm menciona que en los 15 años anteriores a 1914 desembarcaron en el país alrededor de 15 millones de personas (Hobsbawm, Historia del siglo XX, 1995, pág. 95). Ya para 1906 eran evidentes las agitaciones raciales en California, prueba de lo anterior fue el

⁸ Llama la atención que no serán los asiáticos los únicos objetos de discriminación, en la ilustración 5, por ejemplo, podemos ver como al *Uncle Sam* siendo devorado por un chino y un irlandés. Vemos entonces como algunas de las imágenes del enemigo migrante del siglo XIX se construyeron en contraposición al anglosajón protestante.



Ilustración 6: James Montgomery. (1944). Poster de guerra "Help China!: China is helping us United China Relief" [Litografía]. Disponible en: <https://collections.digitalmaryland.org/digital/collection/mdwp/id/213/>



Ilustración 7: Czechoslovak Information Service. (entre 1940 y 1945). Poster de guerra "The fighting Filipinos We will always fight for freedom!" [Litografía]. Disponible en: <https://digitalcollections.hclib.org/digital/collection/p17208coll3/id/677/>

episodio de la junta escolar de San Francisco, que exigió a los estudiantes japoneses, chinos y coreanos estudiar en escuelas diferentes a las de los blancos anglosajones; dicha decisión fue revocada por intersección del gobierno de EE. UU. (Tindall & Shi, 1984, págs. 84 - 85). Este sentimiento de racismo anti-asiático encuentra otros importantes capítulos en los enfrentamientos contra los filipinos en la guerra entre España y EE.UU. a inicios del siglo XX, y se replicará posteriormente con “antagonistas” bélicos norteamericanos como con los habitantes de Corea, Vietnam, Laos o Camboya; según Boggs y Pollard, este sentimiento racista se puede leer en claves similares al del sentimiento racista contra los nativos americanos (Boggs & Pollard, 2016, pág. 53); sin embargo, las representaciones positivas o negativas de ciertos grupos étnicos o nacionales varía según el momento de la historia y el sector productor de dicha representación. En las ilustraciones 6 y 7 vemos, por ejemplo, cómo aliados asiáticos de EE.UU. en el escenario del Pacífico durante la segunda guerra mundial están desprovistos de elementos negativos en su representación, pese a anteriores y posteriores enfrentamiento

con los grupos étnicos y nacionales allí representados (con Filipinas en la Guerra Filipino-Estadounidense entre 1899 y 1902, y con China en la primera guerra fría). Veremos en el capítulo segundo de esta investigación la “positivización” de la figura del japonés en la post-guerra.

Tenemos, además, las restricciones e incluso prohibiciones de migración dentro de las *Immigration Acts* de EE. UU. y Canadá durante las primeras décadas del siglo pasado (leyes de 1917, 1924, 1928) (Lee E. , Noviembre 2007, págs. 559 - 560). Un evento de bastante relevancia será la *Executive Order 9066* de 1942, firmada por el presidente Franklin D. Roosevelt, que obligaba a la evacuación de la costa oeste de todos los descendientes de japoneses (Lee E. , Noviembre 2007, pág. 561). Dicha evacuación estuvo seguida de un internamiento obligatorio de los ciudadanos de origen japonés en campos de concentración (10 campos en total). El decreto no fue anulado hasta 1944 por el Departamento de Guerra; muchos de los ciudadanos confinados perecieron en los campos por enfermedades y problemas de salubridad (las cifras se calculan en miles), y muchos otros se encontraron con sus negocios y hogares ocupados por otros norteamericanos una vez regresaron a la libertad (Vázquez, 2009, págs. 142 - 143). No sería hasta la administración de Reagan cuando, en 1988, se aprobó la *Civil Liberties Act*, en la que reconocía los prejuicios raciales de los que fueron víctimas los japoneses, producto de la histeria de los tiempos de guerra, y el fracaso del liderazgo político (Everest-Phillips, Abril 2007, pág. 264).

Debido al conflicto entre los intereses de Japón y los de los EE.UU. en el pacífico, Japón encarnó hacia mediados del siglo XX el peligro amarillo, con mucha más fuerza luego del ataque a Pearl Harbor en diciembre de 1941 (Kawai, 2005, pág. 113) (Las claves del “peligro amarillo” particularmente japonés se expondrán con mayor profundidad en el tercer apartado de este capítulo, cuando se hable de las representaciones hollywoodenses de los enemigos en la guerra). Con el fin de la segunda guerra mundial, la victoria comunista en China, y la guerra de Corea, serán mayoritariamente los chinos los que encarnen el estereotipo negativo (Kawai, 2005, pág. 113), al convertirse en el nuevo enemigo en Asia Oriental de los intereses de “occidente”, encarnados en la figura de EE.UU. y el bloque capitalista.

Para el final de la guerra existía en la sociedad norteamericana un gran sentimiento de rechazo hacia el japonés. Aproximadamente el 22% de los ciudadanos se encontraba disgustado por

el hecho de que EE. UU. no hubiese bombardeado más ciudades de Japón con la bomba nuclear; un estudio financiado por la *Office War of information* revelaría que para 1945 más de la mitad de los norteamericanos identificaban a los japoneses con calificativos como “traidores”, “arteros”, y “cruels” (siendo “traidores” la más popular, con un 73%) (Torreiro, 1996, pág. 53).

Japón volvería a representar un antagonista en las formas de representación norteamericanas, pero esta vez en un terreno diferente: el económico. Gracias a la inversión norteamericana en el país, y a las reformas económicas adelantadas durante la ocupación, Japón ocupará en la década de los 70s uno de los principales lugares en términos de producción en el mundo, ingresando al ámbito de producción de la informática de consumo, ciencia y tecnología, y desplazando de dicho rubro a países occidentales. Este fenómeno será conocido como el “milagro japonés”, y abrirá las puertas a una nueva forma de antagonismo de rivalidad comercial, y a unas nuevas formas de representación (e incluso de auto-representación) del japonés. Esta nueva forma de representación, siguiendo a autores como Artur Méndez, es llamada “tecnorientalismo”, y consiste en negar la imagen que relaciona únicamente a occidente con la modernidad y el desarrollo, y plantear como rasgos característicos de la cultura japonesa la tecnología de vanguardia y la eficacia empresarial, relacionadas estrechamente con la deshumanización de los japoneses en pro de la eficiencia empresarial (Méndez, 2009, págs. 1 - 2). Dicho discurso, en la década de 1980, presentaría imágenes estereotipadas como el *salary man*: la figura del hombre japonés que sacrifica sus relaciones interpersonales en pro de la productividad, mecanizándose en pro del trabajo. Posteriormente se asociaría a la imagen de grandes empresas de origen japonés problemas de corte ambientalista (que se convirtieron en objeto de debate en la década de 1970) como la sobrepoblación, el abuso de poder, y el deterioro ambiental (Méndez, 2009, págs. 19 - 20, 28). En síntesis, el nuevo protagonismo adquirido por la industria japonesa en términos de tecnología e informática de consumo crearía en EE. UU. y Europa occidental el estereotipo de un japonés urbano post-industrial con relaciones anómalas y negativas con la tecnología.

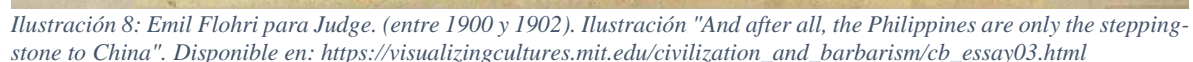
1.2. Relaciones de los proyectos imperiales de EE.UU. y Japón antes y durante la guerra:

La rivalidad y el choque de intereses entre EE. UU. y Japón en la zona del Pacífico, que terminaría derivando en el enfrentamiento armado de la segunda guerra mundial, no inicia con el ataque a Pearl Harbor en diciembre de 1945, y hunde sus raíces en procesos políticos y económicos de expansión de ambas naciones en el territorio del pacífico que tienen su origen antes del siglo XX. Tanto los EE. UU. como el Japón de finales del siglo XIX se encontraban en una situación particular de desarrollo y expansión de su poder (aun en niveles incipientes, pero no despreciables). Ambos se perfilaban como futuras potencias no-europeas.

En la segunda mitad del siglo XIX, después de la guerra de secesión, EE. UU. bajo el discurso del “destino manifiesto” (que con éxito le había servido para la conquista de territorios de nativos americanos entre 1862 y 1886, y de Texas, Nuevo México y California después de la guerra con México 1846 y 1848) se aventuró con un nuevo imperialismo en busca de mercados y abastecimiento, sumado a un gran entusiasmo patriótico; sus dos políticas internacionales en esta materia fueron la Doctrina Monroe para el continente americano, y la expansión por el Pacífico (Morison & Commager, 1951, págs. 436 - 437). En palabras de Edward Said, el rápido crecimiento territorial de la República en EE. UU. en el territorio del norte de América hizo que entraran lejanas tierras de América y el Pacífico dentro de los territorios proclamados como “vitales”, asentando así la idea de un *Imperium*, un dominio que se extiende en población y territorio. Señala Said sin embargo, que contrario a las experiencias británica o francesa, la palabra “Imperio” se ausentó de los discursos políticos, ideológicos e históricos del naciente imperio norteamericano, aunque queda claro que, incluso los padres fundadores caracterizaron al país como un imperio, y con otros términos algo más atrevidos como “el Israel americano de Dios” o la cuna de los “administradores, en nombre de Dios, de la civilización mundial” (Said, Cultura e imperialismo, 1996, págs. 42 - 455). Lo anterior se puede explicar por la existencia de una forma de *Imperium* que no quería identificarse con las experiencias europeas.

Los intereses de expansión de EE. UU. en el Pacífico encuentran su primer capítulo en 1875, con la celebración de un tratado de reciprocidad entre dicho país y Hawái, con otro capítulo

La región de Asia-Pacífico, tal como lo era para las potencias imperiales europeas, se vuelve un lugar de proyecciones de deseo imperial para EE. UU.; en la ilustración de la revista *Judge*



(ilustración 8) vemos la proyección de un deseo de injerencia imperial norteamericana en China, con una naturaleza similar a la del dominio sobre las Filipinas, so pretexto del avance y la llegada del progreso en términos de la modernidad política y científica, religión cristiana y educación, a China, que se expone como un territorio que pide dicha intervención con las “bondades modernas” que esta trae consigo.

La economía e industria americana experimentó un ejercicio de incremento en la producción cuando el país entró a la primera guerra mundial, siendo la productora de armas, ropa, municiones y explosivos de los aliados en Europa; sumando a esto la necesidad de invertir grandes recursos en cuerpos médicos, reparación de transporte, construcción de telecomunicaciones en Europa y a través del Atlántico, el país jamás había experimentado una tarea de tal magnitud (Eliot, Steele, & Leuchtenburg, 2013, pág. 623). Sin embargo, no sería la última vez; en la segunda guerra mundial EE. UU. volvería a asumir el suministro de los aliados. Este hecho, sumado a que el territorio norteamericano no sufrió prácticamente ningún daño durante ninguna de las dos confrontaciones, y por el contrario incrementó su capacidad de producción industrial, puso a EE.UU. después de cada guerra en una posición de ventaja respecto de las demás potencias.

Japón, por su parte, había iniciado desde el inicio de la era Meiji (1868) una serie de reformas de apertura y “modernización”, que romperán con una buena parte del orden social anterior e intentarían acercarse a los órdenes políticos, económicos y sociales de las potencias occidentales. Después de un largo periodo de aislamiento del resto del mundo, conocido como el shogunato, se reemplazó el viejo orden social feudal por un orden constitucional, donde se abolieron los privilegios de los samurais, y se integraron varias clases en la participación de los asuntos del Estado. Sin embargo, dos de estas reformas serán cruciales para la formación del futuro imperio japonés, tan beligerante en el siglo XX: La búsqueda internacional del conocimiento, y la tendencia militarista y expansionista de la política.

Es cierto que antes del siglo XIX, durante el aislamiento del shogunato, ya se estudiaban en Japón corpus de conocimiento de origen europeo, y se construyó el corpus de conocimiento denominado “*rangaku*”, que consistía en una serie de contenidos científicos obtenidos del contacto que Japón toleró con los holandeses en un puerto de Nagasaki durante dicho periodo. Sin embargo, la era Meiji tendrá como una de sus características el estudio y adopción de

elementos científicos y tecnológicos europeos. El concepto “*wakon-yosai*” podría entenderse como la relación ideal que quería establecerse entre “espíritu japonés” y la “cultura occidental”. En esta línea de estudios y misiones diplomáticas se tomaría como modelo político el sistema prusiano, por lo cual se estableció en Japón una constitución, se separaron los poderes, y se proclama el poder del emperador, figura que no era tradicional en el país (Watanabe, Summer 1991, págs. 113 - 114).

En su estudio sobre la modernidad occidental, el Japón Meiji impulsa políticas de industrialización para equipararse a las naciones desarrolladas del tránsito de los siglos XIX al XX en términos tecnológicos y de producción (Ishihara, Summer 1991), y un espíritu patriótico y expansionista que, según la revisión hecha por Akio Watanabe, nace del examen de la Revolución Francesa y de las guerras napoleónicas (Watanabe, Summer 1991, pág. 1991). El impulso fabril e industrial permitirá el desarrollo de un ejército permanente con una fuerza de fuego considerable para inicios del siglo XX que serviría para establecer una hegemonía con ideales pan-asiáticos que asegurará a Asia como zona de influencia preponderantemente japonesa, que ayudará a asentar el poder imperial japonés.

Este interés expansionista y fuertemente militarista en la zona de Asia oriental se verá representado en los conflictos bélicos de la primera guerra Sino-Japonesa (1894 – 1895), la guerra Ruso-Japonesa (1904 – 1905), y el conflicto entre Japón y Alemania por las posesiones coloniales en el pacífico de esta última nación en el marco de la primera guerra mundial. Japón saldrá victorioso en todos estos enfrentamientos, y para el periodo de entreguerras habría aumentado la zona de su imperio a las posesiones alemanas en el pacífico, la Manchuria y la península de Corea. Como afirma Gaddis, para finales del siglo XIX poco era el territorio que no estuviera controlado por los europeos y sus descendientes. Sin embargo, Japón entra al escenario internacional en 1905 (Gaddis, 2011, pág. 149) al derrotar a un imperio.

Por la situación geopolítica del Pacífico, el proyecto de expansión japonés exigía el enfrentamiento bélico con las potencias. Para 1914 Alemania, EE.UU., Holanda, Francia y el Reino Unido tenían colonias, o ejercían algún tipo de influencia económica sobre territorios de Asia Oriental. Existía un entusiasmo de Japón por la guerra, que resulta evidente en la firma del pacto *antikomintern* entre el Imperio Japonés y la Alemania Nazi en noviembre de 1936, y

la retirada del Imperio de la sociedad de naciones después de la invasión de la región de Manchuria (Villani, La edad contemporánea, 1914 - 1945, 1997, págs. 169 - 170).

Por su parte, resulta falso afirmar que EE. UU. no había pensado en entrar a la guerra antes del ataque a Pearl Harbor. Ya desde julio de 1937 Roosevelt adelantó junto a Inglaterra un plan de bloqueo anglo-americano a productos nipones, y en marzo de 1939 Inglaterra pidió a la *U.S. Navy* concentrar su flota en el océano Pacífico para presionar a Japón, finalmente, algunos meses después de las arrasadoras victorias militares de la *Wehrmacht* sobre Europa occidental, y del pacto tripartito entre Japón, Alemania e Italia, el congreso norteamericano aprobó la ley del servicio militar obligatorio en tiempos de paz (Cardona, La sorpresa de Pearl Harbor, 2009, págs. 20, 22).

Aunque se llevaron a cabo algunas conversaciones extraoficiales entre Japón y EE. UU. para evitar la guerra, estas no tuvieron ningún éxito. La guerra se acercó más en julio de 1941, cuando Japón anunció un acuerdo con la Francia de Vichy para establecer un protectorado conjunto en Indochina, lo cual significaba una ocupación militar de los japoneses en la región; entre el 25 y el 31 de julio EE. UU. congeló los valores japoneses en el país y prohibió la exportación de herramientas y gasolina, el país fue secundado luego por los gobiernos británico y holandés. Así, a mediados de 1941 Japón dejó de recibir petróleo, caucho y zinc (Cardona, La sorpresa de Pearl Harbor, 2009, págs. 29, 32). Fue dicho embargo, según Hobsbawm, lo que empujaría a Japón a la guerra para evitar el estrangulamiento de su economía (Hobsbawm, Historia del siglo XX, 1995, pág. 49).

El punto de no retorno, que llevaría a un enfrentamiento directo entre estas dos naciones, y que además convertiría rápidamente a EE. UU. en el líder de la lucha contra el nacionalismo alemán y el militarismo japonés en la segunda guerra mundial, sería el ataque a la base naval norteamericana de Pearl Harbor en el pacífico, el 7 de diciembre de 1941 (Villani, La edad contemporánea, 1914 - 1945, 1997, págs. 188 - 189). El ataque de Pearl Harbor y su recuerdo modificarían, según Gaddis, las percepciones de los límites de la seguridad y llevarían a EE. UU. a planear un mundo de la post-guerra que protegiera la democracia y el capitalismo (Gaddis, 2011, pág. 118). El capítulo de Pearl Harbor sirvió como catarsis no solo para la guerra y las tensiones políticas en el Pacífico, sino para tensiones sociales y étnico-raciales



Ilustración 9: Saalburg & Allen Russell para la Office of War Information. (1942). "Remember Dec. 7th!" [Litografía]. Disponible en: <http://www.loc.gov/pictures/item/90712777/>



Ilustración 10: Howard Burke. (1942). Detalle del recorte de periódico de Los Angeles Examiner "The pacific - Vital area for United States and Japan. Disponible en: <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~263504~5524262:The-Pacific---Vit>

presentes en la costa oeste norteamericana desde finales del siglo XIX, y reflejadas en las leyes migratorias norteamericanas.

El ataque de Pearl Harbor daría una ventaja militar a Japón para su expansionismo (Villani, La edad contemporánea, 1914 - 1945, 1997, pág. 203), de un carácter agresivo y veloz. A lo anterior se sumó la derrota en Europa de Francia, Holanda e Inglaterra luego de la “guerra relámpago”, lo cual dejó fuera de juego a dichas potencias en el Pacífico y permitió un avance rápido del Imperio Japonés por sus posesiones coloniales (Ilustración 10) (Cardona, Ofensiva japonesa en el pacífico, 2009, pág. 32).

Después de meses de victorias japonesas en la región, serían los enfrentamientos en el Mar del Coral donde EE. UU. frenaría la marcha del imperio (Galeano, 2009, pág. 91). Luego de la derrota de la Alemania Nazi solo transcurriría tres meses hasta la derrota del Imperio Japonés. La recta final de la guerra en el pacífico se dejaba ver después de victorias norteamericanas como las de Iwo Jima (con un lugar especial en la memoria norteamericana como una batalla terrible y con un costo humano altísimo) y Okinawa. El factor que finalmente llevaría

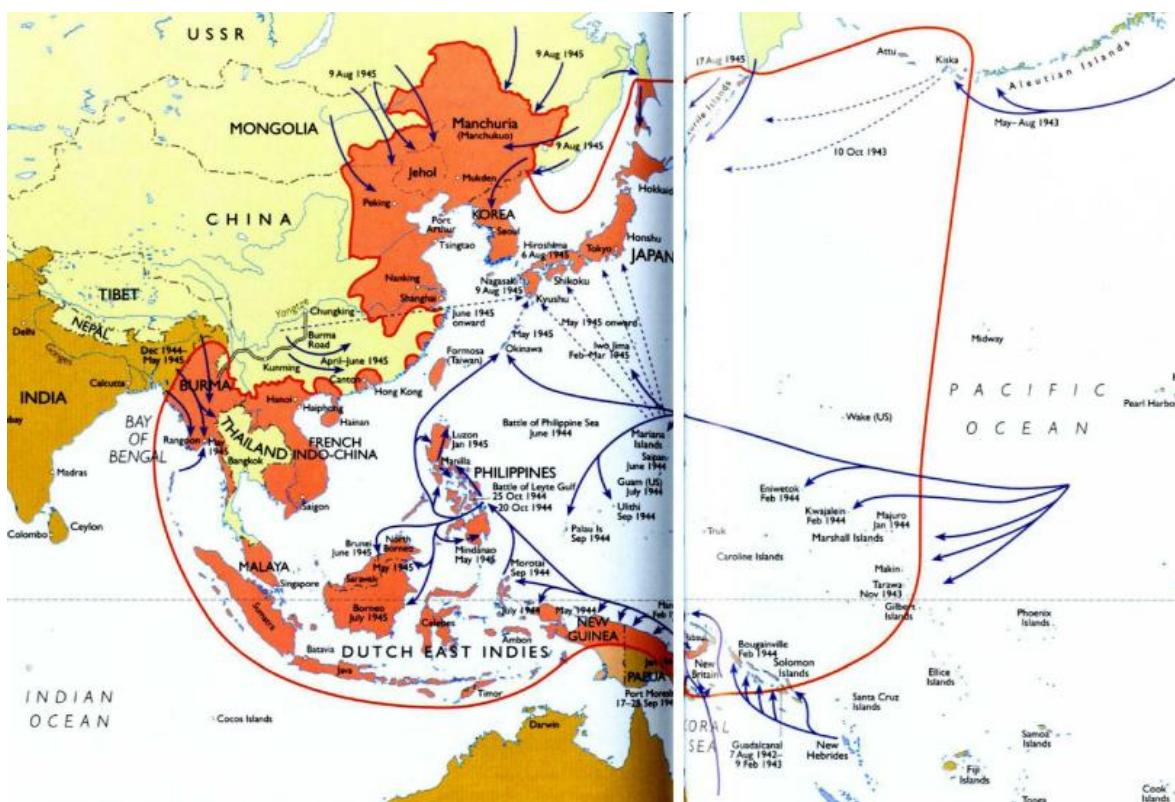


Ilustración 11: Detalle del mapa "The Allied Counteroffensive". Disponible en: (Marston, 2005, págs. 174 - 175)

a la rendición de Japón sería el ataque a las ciudades de Hiroshima y Nagasaki con la bomba atómica, creada en EE.UU. como producto del “Proyecto Manhattan”.

La segunda guerra mundial representó un conflicto de dimensiones nuevas en varios sentidos. Según Eric Hobsbawm, antes del siglo XX eran realmente excepcionales las guerras donde participaba toda la sociedad (Hobsbawm, Historia del siglo XX, 1995, pág. 52). Las conflagraciones del siglo XX representaron una guerra total que involucró a todos los sectores sociales de los países donde se llevó a cabo la guerra. No hablamos solo con esto a la movilización civil hacia las filas armadas, sino también a el crecimiento de la industria de la guerra, el uso de bonos de guerra, racionamiento de recursos y otro tipo de prácticas que modificaron la vida cotidiana, la economía del hogar, las finanzas personales, etc., en pro del mantenimiento de un país en el frente de batalla. Las industrias culturales aportaron a la guerra con la creación de productos de contenido patriótico y bastante optimista respecto de la guerra y sus justificaciones: comics, películas, programas radiales y de televisión llenarían los hogares, tiendas y salas de cine, y su contenido, en tanto que alentaba y justificaba la guerra, convirtió a los productos culturales en cuestión en portadores del mensaje y los planes de imperio.

1.3. La creación del Hollywood de la guerra:

Como se mencionó anteriormente, un amplio margen de la sociedad norteamericana se volcó, durante la segunda guerra mundial, al apoyo de esta. Hollywood no fue la excepción, aunque su participación en la guerra estuvo mediada por sus relaciones con Washington y el uso que EE.UU. creía que debía dar a una de las industrias más exitosas del país, que para la década de 1940 ya exportaba sus productos alrededor del globo.

La creación de un sistema rentable de producción de largometrajes en Hollywood se remonta a las primeras dos décadas del siglo XX. Este sistema no solo requirió de la consolidación de productores y distribuidores, sino que también requería que las películas se vendieran como obras particulares con determinado mérito, y que se introdujera un *star system* encargado de crear “estrellas de cine” que dieran estatus o hicieran atractivos los filmes donde estas aparecían (Gomery, 1998, págs. 58 - 59). Para estos mismos años se establecieron los estudios de grabación de la costa oeste, en California, y a principios de la década de 1920 ya ocupaban

hectáreas enteras, funcionando, en palabras de Gomery, como “*verdaderas ciudades en los suburbios de Los Ángeles*” (Gomery, 1998, pág. 63).

Desde el inicio de la creación de este nuevo sistema, la *Paramount Pictures* fue la empresa más fuerte de producción y distribución de EE. UU., no solo gozaba de preponderancia de la distribución de sus películas a nivel nacional, sino que convirtió el escenario internacional en un espacio para las ventas de Hollywood; con la primera guerra mundial y la disminución de producciones hechas desde Francia e Italia, la Paramount llenó ese lugar en el mercado y ocupó altas cuotas en América, Asia y África (Gomery, 1998, pág. 66). Para después de la guerra, el mercado de Hollywood estaría presente en todos los rincones del globo.

Al primer gran magnate de Hollywood, Adolph Zukor con *Paramount*, le seguirían en sus pasos personajes como Carl Laemmle con *Universal*, William Fox con *Fox Office Attraction Company*, y Marcus Loew con la *Metro-Goldwyn-Mayer* (Gomery, 1998, pág. 78), quienes contribuirían enormemente a la creación de Hollywood.

En 1922 se funda la MPPA (Motion Picture Producers of America), reunión de productores y distribuidores organizados por el religioso republicano William Hays, promotor del “código de pudor” en la década de 1930. Dicho código sirvió para transformar al cine hollywoodense como propaganda de la forma de vida norteamericana; Hays apoyaba la idea de los filmes como una vía de penetrar en otras sociedades (Sadoul, 2004, pág. 190). El mencionado código de autocensura de Hollywood llamado *Production Code Administration* (PCA) censuraba todo “contenido ofensivo”, aunque también se ocupaba de cuidar la imagen del gobierno norteamericano, la sección X de dicho código se enfocaba en el “*National Feeling*” (Xiaofei, 2011, pág. 13) (Willmetts, 2013, pág. 141). El código funcionaría hasta la década de 1960, y en dicha sección haría especial énfasis en la importancia de las representaciones honorables y respetuosas de la bandera de EE. UU. y los norteamericanos, si bien es cierto que habla sobre la justa representación de todas las nacionalidades, como se verá, el jingoísmo y la discriminación de carácter étnico-racial aparecerá frecuentemente en varios filmes. Es el antecedente más importante de la censura sobre Hollywood y la intervención, desde Washington, de la regulación de contenidos que se verían en las grandes pantallas.

Frente al intervencionismo desde Hollywood y las alianzas Washington – Hollywood, la administración Roosevelt encontró un fuerte opositor frente a los vencidos conservadores y

aislacionistas (Muscio, 2012, pág. 858). Se resalta una relación estable en la guerra entre las fuerzas militares y Hollywood; los filmes realizados en torno a los temas de la guerra se realizaron con extras, recursos y vehículos cedidos por las fuerzas armadas, y en adición a lo anterior muchos de los participantes de estos filmes (directores, actores, productores) se les otorgaba la exención del servicio militar (Muscio, 2012, pág. 859).

Entre 1940 y 1942 se celebró un acuerdo entre varios productores de Hollywood y la *Pictorial Division* del ejército, para que los primeros realizaran una serie de filmes para el ejército y la administración. En los meses de vigencia de dicho trato el ejército gastó alrededor de un millón de dólares en Hollywood, principalmente en las empresas *Paramount*, *20th Century-Fox*, *RKO*, y *Metro-Goldwyn-Meyer*, y en menor medida en empresas como *Walt Disney* y *Walter Wagner* (Torreiro, 1996, pág. 60). En 1942 se creó el organismo de mayor influencia en la producción de propaganda desde la industria del cine, la *Office of War Information* (OWI), que tenía como objetivo romper la tradición norteamericana del aislacionismo, e incentivar en la sociedad norteamericana el patriotismo y el apoyo hacia la movilización en pro de la guerra (Boggs & Pollard, 2016, pág. 48) (Klein, 2003, pág. 9). Dicho organismo fue más cercano al ámbito del documentalismo independiente que al de la maquinaria hollywoodense; no obstante existía un departamento específico de la OWI en su contacto con Hollywood: el *Bureau of Motion Pictures* dirigido por el periodista Lowell Mellett; el *Bureau* estaba encargado de revisar el contenido de las películas para asegurarse de que no fuesen en contravía de las necesidades bélicas del país (Torreiro, 1996, págs. 48 - 49). En este mismo año Mellett publicó un manual para la creación cinematográfica, dirigido a los productores; en dicho manual se podían encontrar una serie de preguntas que debían realizarse a propósito de la realización de un proyecto:

“1. ¿Este film nos ayudará a ganar la guerra? 2. Qué informaciones bélicas son precisas para aclarar, dramatizar o interpretar este problema? 3. Si se trata de un film de evasión, ¿dañará el esfuerzo bélico creando una falsa imagen de Estados Unidos, de sus aliados o del mundo en el cual vivimos? 4. ¿El film usa simplemente la guerra como trasfondo sólo para recaudar más dinero, no contribuyendo con algo significativo al esfuerzo bélico, o tal vez reduciendo los efectos que podrían tener

otros filmes de mayor implicación? 5. ¿Contribuye con algo nuevo a nuestra comprensión del conflicto mundial y de las varias fuerzas que están en él involucradas, o el tema ya ha sido suficientemente explotado? 6. Cuando la película alcance su máxima distribución ¿Reflejará las condiciones tal como serán y colmará las necesidades de ese preciso momento, o habrá sido ya superado? 7. ¿El film es verdadero o tienen razón los jóvenes de hoy al decir que están desviados por la propaganda?” (Torreiro, 1996, pág. 49)

El manual publicado por la OWI, bajo el nombre de *government manual propaganda for the motion picture industry*, proponía a la industria temas elaborados de propaganda destinados a crear una “guerra justa” bastante simplificada, diferenciando tajantemente el “bien” del “mal”, y finalizando siempre los filmes con un final feliz del triunfo del bien sobre el mal; además se encarga de explicar los principios por los que EE. UU. combate en la conflagración, haciendo énfasis en la defensa de la democracia y de una “[lucha] contra la tiranía iniciada en 1776” (Muscio, 2012, págs. 862 - 863) haciendo referencia al plan de EE. UU. como nación. Marchetti considera que Hollywood opera míticamente, siguiendo las propuestas del mito de Levi-Strauss en “*The Structural Study of Myth*”, y señala que las narrativas generalmente operan por medio de contradicciones (bien-mal, antagonista-protagonista) (Marchetti, 1993, págs. 7 - 8).

La representación puntual de los japoneses tienen un auge evidente durante la segunda guerra mundial, según las cifras del *American Film Institute Catalogue*, las películas que hablaban de algún elemento de la vida, sociedad o cultura japonesa entre 1921 y 1930 sumaban solo 5, durante el periodo de la guerra sino-japonesa entre 1937 y 1941 sumaron 19, siendo superadas por películas que se enfocaban en los chinos, pero entre 1942 y 1945 ascenderían hasta la cantidad de 236 filmes (Xiaofei, 2011, pág. 18). Ralph Donald enumera una serie de principios que rigieron las formas de representación del enemigo en el Hollywood de la segunda guerra mundial, dichos principios pueden agruparse de la siguiente forma:

Principio:	Consistencia:
Culpa:	Señala que son los enemigos, y no los norteamericanos, quienes inician la agresión. Señala que los ataques perpetrados por el eje han sido planeados durante años. Hay una presencia recurrente de Pearl

	Harbor y un sentimiento de venganza. Por último, señala que las razones del eje son incomprensibles.
Satanismo:	Se deshumaniza al enemigo, se le atribuyen características de máquinas y/o animales. Se representa a los japoneses como intrínsecamente feos, desagradables. Tanto los japoneses como su cultura y lengua son bárbaras. Se usan varios sobrenombres para hablar de los japoneses (Kraut, Jap, Nip, etc.). Los ataques del enemigo se muestran como indiscriminados. Se plantea que los elementos de la civilización peligran o pueden desaparecer gracias al enemigo. Se presenta al enemigo como totalitario y mentiroso. Existe un desdén del enemigo hacia los americanos y sus instituciones.
Apocalipsis:	Se plantea al enemigo como al anticristo, y se le identifica con “falsos dioses o ídolos”. Los enemigos encarnan las fuerzas del mal, enfrentadas a las fuerzas del bien, encarnadas en los norteamericanos, quienes confían en Dios y lo tienen de su lado.
Territorialidad:	El enemigo amenaza las instituciones democráticas y los seres queridos de los norteamericanos.

Tabla 1: Tabla creada a partir de los postulados de Ralph Donald (Donald, 2017).

Dick hace especial hincapié en la figura del japonés que es especialmente sádico en su forma de dar muerte a sus adversarios, y que no encuentra reparo en violar mujeres y asesinar niños y bebés, como se puede ver en filmes como *Manila Calling* (1942) o *Dragon Seed* (1944) (Dick, 2016, págs. 105, 148). Los tópicos en los que más se enfocó la opinión pública a la hora de hablar de los japoneses en el periodo de la guerra (después del ataque a Pearl Harbor) fueron las ejecuciones de los pilotos de la “*Doolittle Raid*” sobre Tokio (el primer gran bombardeo sobre Japón), la marcha de Bataan en la derrota de EE.UU. en la Filipinas, y la tortura de norteamericanos por parte de japoneses; la opinión pública se encontraba fuertemente mediada por la imagen “cruel” del japonés (Xiaofei, 2011, pág. 17).

Existía una negativización de la figura de los alemanes, aunque, según Xiaofei, dicha representación era menos desfavorable que la de los japoneses, empezando por la cercanía étnica entre alemanes y anglosajones, y la impresión de que los japoneses se “parecían menos” a los norteamericanos en términos fenotípicos (Xiaofei, 2011, págs. 14, 19).

En la mención de los japoneses, tanto las películas como otros diversos discursos de la sociedad en general se inclinaron hacia el jingoísmo, con el uso de términos como *monkeys*, *rats*, *nips*, *japs*, o “*little yellow bastards*”. Si bien el jingoísmo fue una generalidad en la forma de representar al enemigo en la segunda guerra mundial, en el escenario del Pacífico sería mucho más claro, con un enemigo bestializado y sin individualidad (Boggs & Pollard,

2016, págs. 50, 52). Max Everest-Phillips señala al espionaje como uno de los elementos clave del prejuicio contra los japoneses antes y durante la guerra, y señala que, en el caso de Australia, la creencia de la amenaza del espionaje japonés ayudó a la creación de una identidad nacional (Everest-Phillips, Abril 2007, pág. 264). Según el mismo autor, este miedo al espionaje japonés hunde sus raíces en los intereses de expansión territorial e intelectual de la era Meiji, donde Japón no solo manifestó su deseo de expansión territorial en Asia, sino que también realizó una serie de misiones diplomáticas, combinadas con redes informales, destinadas a entender lo que ellos consideraban, eran los “secretos de la fortaleza occidental” (Everest-Phillips, Abril 2007, pág. 251).

La censura, como ya se mencionó, no era exclusiva de los contenidos explícitamente bélicos. En septiembre de 1942 se presentó una ampliación del ya existente “Código de producción Hays”, que pretendía restringir alusiones de *“aspectos conflictivos no resueltos en la sociedad americana”* (Torreiro, 1996, pág. 49) como producto de la crisis de 1929, tales como la pobreza y el “gangsterismo” (Torreiro, 1996, pág. 49). No existía una censura obligatoria sobre los estudios en términos de las condiciones sugeridas por la OWI, según Torreiro algunos estudios como Paramount se mostraban reacios a la censura, mientras 20th Century-Fox aceptó generalmente las recomendaciones; el poder de la OWI se mermaría hacia 1943, cuando el congreso toma la decisión de reducir el presupuesto de la oficina (Torreiro, 1996, págs. 50, 55). Entre 1942 y 1945 se limitarían los costes de las películas a 5.000 dólares por película, reduciendo en dichos años la cantidad de filmes producidos (Torreiro, 1996, pág. 61); lo anterior, en parte, a las presiones de los ultraconservadores aislacionistas contrarios a Roosevelt.

Siguiendo a Torreiro, Hollywood servía para exponer el mensaje de los ideales democráticos ante el mundo, pero también para convencer al “frente interno” (Koppes & Black, *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, 1990, pág. 81) (Torreiro, 1996, pág. 50). Lo anterior es importante teniendo en cuenta que la participación de la población civil en la guerra fue importante, no solo desde el punto de vista del enlistamiento y la acción en el frente, sino a nivel económico con la austeridad, la compra de bonos de guerra, etc.

Además de los filmes de ficción que nos ocupan en la presente investigación, el vínculo Washington – Hollywood se centró en la realización de documentales que sirvieran de introducción y vinculación de la población con la guerra, que convencieran y elevaran la moral de los ciudadanos uniformados destinados a convertirse en los soldados de la contienda; una serie documental que resalta es “*Why we fight?*” de Frank Capra. Dicha serie, según Muscio, simplificaba los objetivos de la guerra, y fue obligatoria en el adiestramiento de los reclutas (Muscio, 2012, págs. 859 - 860). Otras figuras relevantes dentro de la producción de documentales y películas de propaganda y adiestramiento serían John Ford y Walt Disney.

La OWI y la administración Roosevelt intentaron mermar las representaciones de racismo anti-asiático, en pro de justificar la guerra desde la lucha contra el totalitarismo, y no como una lucha racial, y de la misma forma que se querían omitir las justificaciones raciales de la guerra, se anuló la misma en términos de nacionalismo o clase social (Torreiro, 1996, pág. 51) (Koppes & Black, *What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945*, 1977, pág. 91). Dichos intentos de eliminar los elementos étnicos de la propaganda de guerra no darían los frutos esperados. Como ya se vió, ya que durante el periodo de la segunda guerra mundial no serían pocas las películas que usarían palabras y términos despectivos en términos raciales para hablar de los japoneses haciendo referencia a el color de piel, la estatura y la forma de facciones del rostro, principalmente los ojos; incluso se usaría el recurso de la animalización cuando se refería a ellos como *monkeys* o *apes* (Donald, 2017).

1.4. Filmes:

1.4.1. Secret Agent of Japan (1942):

Titulo:	Secret Agent of Japan
Fecha de estreno:	Abril de 1942
Director:	Irving Pichel
Productora:	20th Century Fox
Distribuidora:	20th Century Fox
Duración:	72 minutos
Datos técnicos:	Blanco y negro / Aspecto 1.37:1

Se justifica o legitima el prejuicio hacia el japonés:	Jingoísmo:	Se relaciona al japonés con la traición y deshonestidad:	Se relaciona al japonés con la crueldad y el salvajismo:	Se presenta a los japoneses como masa anónima:	Se presentan los valores japoneses raros y diferentes:	Se presenta como negativo el prejuicio hacia el japonés:	El héroe acepta o defiende al japonés:
No	No	Si	Si	Si/No	No	No	No

Elementos emergentes:	Mención de Pearl Harbor. Protagonismo positivo de los chinos.
-----------------------	---

El primero de los filmes a abordar será *Secret Agent of Japan* de 1942, dirigida por el actor y director de origen norteamericano Irving Pichel. En esta película se nos cuenta la historia de Roy Bonnell (interpretado por el actor Preston Foster), un expatriado norteamericano que administra un bar/casino (*The Dixie Bar*) en la ciudad de Shanghái, y donde se encuentra frecuentemente acompañado por una especie de secuas y cómplice: el joven chino Fu Yen (interpretado por el actor estadounidense de ascendencia china Victor Sen Yung).

La trama inicia una noche a finales de 1941, cuando una mujer de origen británico, Kay Murdock (Lynn Bari), agente secreta del servicio británico, ingresa al bar buscando una carta que alguien ha dejado en la barra del mismo, sin embargo, ya que ella no es la destinataria, la carta le es negada; por lo anterior Kay quita la carta de forma sigilosa a Roy, el héroe de la película. Paralelo a la anterior historia se nos presenta al antagonista de la historia: Mr. Saito (Noel Madison), un hombre japonés bastante interesado en Roy Bonnell (a quien se le ve espiándole y husmeando en su oficina antes de conocerlo formalmente) y el destino de la carta.

Roy persigue a la mujer hasta su apartamento, donde se entera del interés que el mensaje dentro de esta suscita; a la salida del lugar descubre que Saito es un funcionario del imperio japonés, y que busca la carta. Saito en compañía de sus secuaces (todos japoneses) intentan

secuestrarlo, pero Roy escapa, no sin antes ver como los japoneses torturan y asesinan a un viejo conocido. Conforme avanza la trama nuestro héroe se entera de una serie de personajes que, aunque parecían secundarios en el filme, trabajan secretamente para Saito. Saito finalmente logra detener al protagonista, y le revela el contenido de la carta: un mensaje japonés encriptado avisando sobre el inminente ataque a Pearl Harbor.

El filme finaliza con la captura, por parte de soldados japoneses, de Roy y Kay, sin embargo, justo antes de la ejecución, nos enteramos que este “ejército japonés” resulta ser en realidad el ejército nacionalista chino, que, con la ayuda del cómplice chino Fu Yen, se han hecho pasar por japoneses para ayudar a nuestro héroe a escapar de sus responsabilidades en EE.UU. (donde se le busca para que cumpla una condena), y de los japoneses, quienes le buscan para matarlo. Fu Yen invita a Roy a que se una al ejército chino.

En el filme se ve claramente una división entre los protagonismo positivos y negativos, siendo los primeros encarnados por Roy el héroe de novela negra americano buscado por su país, Kay la espía británica, y Fu Yen miembro del ejército chino y siempre fiel a Roy; y los segundos, encarnados por Saito, el funcionario japonés, y los personajes que terminan traicionando a Roy: Otro agente del servicio británico, y personajes de origen europeo que frecuentaban el bar. Las características que narrativamente une a los antagonistas, y que caracteriza fuertemente a Saito, son la traición y la violación de la privacidad; a el héroe, por el contrario, lo caracteriza la honestidad. En este filme puede apreciarse un tipo de estereotipación del japonés, en el marco del “peligro amarillo”, que Everest Phillips nos menciona en su artículo ya citado *The pre-war fear of japanese espionaje...*, donde hay una constante alusión del japonés en relación a la violación de la información. Podemos ver, por ejemplo, en las ilustraciones 12 y 13 como el antagonista Mr. Saito escucha atentamente, y sin intenciones de ser visto, detrás de un periódico, los planes del héroe del filme; la trama plantea a Saito como un personaje que actúa desde las sombras. En la ilustración 12 Saito se encuentra en un segundo plano, hacia la derecha de la escena, a la vista de los espectadores, pero de espaldas a Roy, quien de momento desconoce inocentemente el peligro que representa la presencia de Saito en el lugar.

Los japoneses expuestos en el filme pueden ser divididos en dos grupos: por un lado, tenemos a Saito y sus secuaces, con un protagonismo manifiestamente negativo, frecuentemente se



Ilustración 12: Escena de "Secret Agent of Japan" (minuto 20:46).

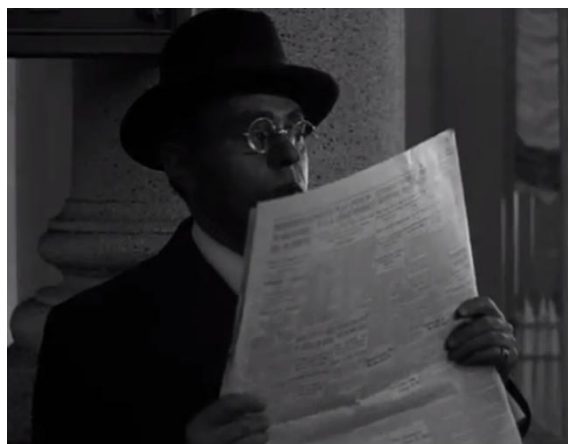


Ilustración 13: Escena de "Secret Agent of Japan" (minuto 20:48).

les muestra al asecho, con poses casi robóticas (todos, exceptuando a Mr. Saito, despojados de todo rasgo de personalidad) y con actitud hostil, frecuentemente armados, y cuidando la seguridad de los antagonistas, como sus guarda-espaldas; tal como pueden observarse en las ilustraciones 14, 15 y 16, Saito es el único personaje de los antagonistas que posee características particulares de vestimenta y de personalidad (posee el elemento particular de los anteojos y es el único antagonista de nacionalidad japonesa a quien se le hacen planos cercanos del rostro, además es el único japonés con voz y diálogo), mientras que sus secuaces aparecen en escena sin diálogo alguno, y con elementos estéticos físicos y de vestimenta prácticamente iguales. Un segundo grupo que apenas tiene aparición en un par de escenas, corresponde al de los japoneses trabajadores del bar, sin embargo, estos solo figuran como trabajadores del mismo luego de que Saito usurpara el puesto del protagonista como administrador del lugar (quienes son vistos con total extrañeza por el héroe). Lo anterior quiere decir que tenemos una primera parte de la película donde el *Dixie Bar* es administrado por nuestro héroe americano, y bajo su tutela no solo todos los trabajadores del lugar son occidentales, sino que no puede observarse como cliente ningún japonés (salvo el Mr. Saito, cuya presencia no solo es inesperada, sino incomoda), y una segunda parte del filme donde el antagonista suplanta el rol del héroe en el bar, viola su espacio y su privacidad, y reemplaza a los funcionarios occidentales del lugar con empleados japoneses.

No vemos entonces a unos japoneses en términos de combatientes militares, como ya los veremos en los demás filmes a analizar en el capítulo primero; sin embargo, si vemos a antagonistas al servicio del imperio, con una estética más cercana al cine de suspense que al

cine bélico, armados y serviles de forma fiel a Saito durante todo el filme. Descubriremos que el objetivo que mueve a los japoneses está relacionado con la ejecución del primer gran punto de inflexión de la participación de EE. UU. en la guerra: el ataque a Pearl Harbor.

El estreno de la película se encuentra, cronológicamente, muy cercana al ataque a Pearl Harbor, apenas cuatro meses después del ataque. De esto no solo puede entenderse el carácter abiertamente anti-japonés de las representaciones, sino también el lugar que ocupan en la trama: Luego de asechar y espiar, ocurre el ataque, y luego del ataque, ocurre la usurpación de un lugar “no pertenecido”. Casi como si el *Dixie Bar* representara los espacios que entre el ataque a Pearl Harbor y el estreno del filme ocuparon los japoneses en Asia-Pacífico. La primera categoría emergente del filme tiene que ver precisamente con el papel de Pearl Har-



Ilustración 14: Escena de "Secret Agent of Japan" (minuto 59.01)



Ilustración 15: Escena de "Secret Agent of Japan" (minuto 28.12)



Ilustración 16: Escena de "Secret Agent of Japan" (minuto 1.04.18).

bor en la película: el *Dixie Bar* parece ser un preludio de dicho capítulo, y luego nos enteramos que la misión del antagonista se encuentra vinculada con la ejecución del ataque. El *Dixie* juega en el filme el papel de una metáfora: La metáfora de los territorios que influencia o interés del imperio norteamericano en Asia-Pacífico, que ahora gracias a la expansión del imperio japonés, peligran o han sido usurpados. Este filme será el único de los elegidos para esta investigación que ubique su trama cronológicamente antes del ataque.

La segunda categoría tiene que ver con el papel de uno de los principales aliados de EE.UU. en el escenario del pacífico: China. El protagonismo más positivo de todos, después del de el héroe, es el de el joven chino: siempre leal y al servicio de Roy, es además quien termina salvando su vida y la de su nueva amada. En el filme el papel del joven chino, y del ejército nacionalista chino, terminan siendo bastante positivos, al ser quienes salven a los protagonistas de la muerte, y quienes le brinden una salida del territorio usurpado por el japonés.

La trama de esta película es bastante similar a la de un film casi contemporáneo: *Escape from Hong Kong* (dirigida por William Nigh), estrenada en mayo de 1942. Esta narra una trama de espionaje similar, esta vez en la ciudad de Hong Kong, atacada y tomada por los japoneses casi inmediatamente después del ataque de Pearl Harbor. Curiosamente, tal como lo señalan Shull y Wilt, ambas películas finalizan con las intenciones del héroe de unirse al ejército chino (Shull & Edward, 1996, pág. 248).

El director del filme, Irving Pichel, inicia su carrera en el teatro musical y posteriormente como actor, periodo en el cual; su carrera como director inicia hacia 1939, con películas pro-británicas en los años anteriores a la entrada de EE.UU. a la segunda guerra mundial, como es el caso de *The Man I Married* (1940) o *The Pied Piper* (1942). Sus películas versan más en los dramas y el suspense, aun cuando las películas ubican su narración en la segunda guerra. La factura de sus filmes será distinta, como ya veremos, de los presentados en este capítulo.

El actor en el papel de héroe, Preston Foster, era un actor relativamente afamado para la época, con un historial de películas de acción y cine negro para cuando filmó *Secret Agent of Japan*; obtendría en 1958 una estrella en el paseo de la fama de Hollywood. Preston Foster, en su trayectoria cinematográfica, había creado una imagen de estrella dentro del *star system*

hollywoodense muy relacionada con el héroe de cine de acción, pero principalmente de misterio y cine negro, siendo esta última más adecuada para la narrativa del filme, que no se acerca tanto a lo bélico como a la intriga. Durante la segunda guerra mundial, Foster sirvió en la guardia costera de EE.UU., en la que se convertiría en capitán; posteriormente se le otorgó el rango honorífico de comodoro.

En los créditos de la película no figura ningún actor japonés o de ascendencia japonesa. El personaje de Fu Yen es interpretado por norteamericano de ascendencia china Victor Sen Yung; Mr. Saito, por su parte, es interpretado por el neoyorquino Noel Madison, quien personifica al antagonista japonés con ayuda de maquillaje. Es apenas lógico que ningún japonés o ciudadano norteamericano de ascendencia japonesa actuase en este filme, ya que apenas dos meses después del ataque de Pearl Harbor la *Executive Order 9066* recluyó en campos de concentración a japoneses y sus descendientes. El sentimiento del peligro japonés precede al filme.

1.4.2. Gung Ho! (1942):

Título:	Gung Ho!: The story of carlson's Makin Island raiders
Fecha de estreno:	Diciembre de 1942
Director:	Ray Enright
Productora:	Walter Wagner Productions
Distribuidora:	Universal Pictures
Duración:	88 minutos
Datos técnicos:	Blanco y negro / Aspecto: 1.37:1

Se justifica o legitima el pre-juicio hacia el japonés:	Jingoísmo:	Se relaciona al japonés con la traición y deshonestidad:	Se relaciona al japonés con la crueldad y el salvajismo:	Se presenta a los japoneses como masa anónima:	Se presentan los valores japoneses raros y diferentes:	Se presenta como negativo el prejuicio hacia el japonés:	El héroe acepta o defiende al japonés:
---	------------	--	--	--	--	--	--

Si	Si	Si	Si	Si	No	No	No
----	----	----	----	----	----	----	----

Elementos emergentes:	Chinos como antiguos aliados del héroe. Recuerdo de Pearl Harbor.
-----------------------	---

Gung Ho! De Ray Enright nos cuenta la historia del entrenamiento militar y la ejecución de una misión de un grupo de *raiders* norteamericanos, enlistados en San Diego (California), en el mes de enero de 1942, apenas un mes después del ataque de Pearl Harbor, para realizar un asalto a la isla Makin, controlada por los japoneses.

La configuración de los protagonismos en esta cinta es más colectiva que particular. Con esto se quiere decir que el protagonismo negativo o antagónico lo encarna un grupo anónimo de japoneses; el protagonismo positivo, por otro lado, lo encarna una colectividad de marines norteamericanos, de los cuales se puede destacar la figura del coronel Thorwald (interpretado por Randolph Scott), quien dirige la operación. Pese a que tanto los protagonismos positivos y negativos tienen características colectivas, en el caso de los marines norteamericanos tenemos nombres, diálogos, rasgos de personalidad, todo un capítulo del filme que se encarga de presentar a los personajes y sus motivaciones al público, y acercamientos de cámara a sus rostros; mientras que para los japoneses tenemos a una colectividad desprovista de historia o énfasis en términos narrativos o estéticos (sin historias, sin exposición de motivaciones, sin nombres propios, etc.).

El filme se centra en la exposición del espíritu de hermandad del cuerpo de *Riders* comandados por el coronel. El propio título de la película: *Gung Ho!* Hace referencia a un concepto del coronel aprendió en su lucha junto al ejército chino contra los japoneses, antes del ataque a Pearl Harbor, y que enseña a sus soldados como “Todos a una” o “A la carga”, hablando del trabajo conjunto de los norteamericanos. La primera parte de la película expone la necesidad del cuerpo de *raiders* de convivir y actuar en equipo y armonía.

La película nos muestra momentos diferentes de la preparación de los *raiders*: El enlistamiento, el entrenamiento, el viaje hacia el destino, y la ejecución de la misión. Durante el

primer momento resaltan las razones dadas por los recién enlistados cuando se les pregunta sobre sus motivaciones para hacer parte de las fuerzas norteamericanas. En esta exposición de razones se hace referencia a la derrota del fascismo y a la venganza de las agresiones japonesas, sin embargo, también se hace referencia a un sentimiento racista y nacionalista de forma abierta y arbitraria cuando uno de los soldados declara: *“I don’t like Japs”* (Escenas 2.31, 13.00 – 13.40).

El recuerdo de Pearl Harbor no es únicamente evocado en los diálogos, en un momento temprano de la película tenemos una escena donde nuestros protagonistas observan la destrucción dejada por el ataque en su camino hacia el lugar de su misión; para esta escena la película se valió de tomas reales de la base.

Respecto de la representación del japonés resaltan varios aspectos. Por un lado, tenemos a un japonés separado de cualquier esfera ajena a la militar, pues todos los representados son militares que ejecutan, todo el tiempo, acciones concernientes a dicho ámbito. En este filme, a diferencia del anteriormente expuesto, no tenemos un “Mr. Saito”, pues no tenemos el nombre de ningún japonés, ni ningún rasgo de personalidad definida, todos hacen parte de una masa anónima de soldados.

La traición y la crueldad son en la película características del japonés, y se pueden observar claramente en dos fragmentos del filme. En la primera escena (ilustración 17) se puede observar el rostro sonriente de un japonés al eliminar a sus objetivos norteamericanos desde el aire; si bien el combate en el campo de batalla es un elemento que nos acompaña casi todo el filme, solo esta escena muestra dicho acto como algo satisfactorio; en comparación, ninguna escena nos muestra un primer plano de la cara de algún marine norteamericano con un gesto de satisfacción respecto del combate.

En una segunda escena (ilustración 18) nos encontramos con el único acto de “ataque por la espalda” dentro del filme, perpetrado por un japonés que fingía su muerte e intenta acuchillar por la espalda a uno de los soldados norteamericanos. En el fotograma de la ilustración le vemos levantarse del suelo a las espaldas del estadounidense, luego de fingir su muerte. A esto debemos sumar el hecho de que los combates en la isla no inician por la agresión norte-



Ilustración 17: Escena de "Gung Ho!" (minuto 1.17.56)



Ilustración 18: Escena de "Gung Ho!" (minuto 1.02.29)

americana, sino por una emboscada japonesa a nuestro grupo de héroes. Una vez más tenemos la figura de los “ataques por la espalda”, o mientras los protagonistas se encuentran desprevenidos.

Este filme es el primero de los tratados en esta investigación que pueden enmarcarse dentro de la relación Hollywood – Washington, y de los filmes realizados bajo el manual de sugerencias de la OWI. Puede verse como efectivamente hay alusiones positivas a la preparación y el ambiente militar en el bando norteamericano, en un ambiente que neutraliza las rivalidades entre ellos.

Tiene sentido, además, que filmes creados después de las sugerencias de censura de la OWI se acerquen mucho más al cine bélico que al de suspense (en contraste a el filme anteriormente analizado, *Secret Agent of Japan*), pues la trama bélica nos ubica narrativamente dentro de la guerra, con un enemigo que ya ha atacado primero, y que merece ser combatido partiendo de la justificación del recuerdo de Pearl Harbor; sin mencionar que el filme bélico que ilustra la convivencia y la exaltación de la vida militar resulta ser una herramienta propagandística en pro de la movilización.

Hay unas referencias específicas sobre el acto de matar japoneses como un objetivo principal de la misión, que hacia el final del filme se transfigura en una lucha por la paz, la justicia, la igualdad, y la libertad. Si bien es cierto que podemos encontrar un discurso de justificación de la lucha como una “lucha contra el fascismo” y un ajuste de cuentas por el ataque a Pearl

Harbor (se pinta el panorama de una guerra justa), la película explicita un sentimiento anti-japonés no necesariamente vinculado a la lucha contra el fascismo, sino a un odio de carácter nacionalista o étnico-racial.

Resalta en este filme, una vez más, el protagonismo positivo de los chinos, nombrados por el coronel quien narra haberse unido a sus filas en la lucha contra los japoneses en territorio chino, y haber reconocido allí la amenaza que ellos representaban. El director de la película fue el estadounidense Ray Enright, quien tiene un historial más bien corto de películas bélicas entre sus más de 70 obras cinematográficas. Varias de ellas, principalmente comedias y musicales, tenían como protagonistas a miembros de la marina y el ejército norteamericano, sin embargo, ninguna de ellas vinculadas directamente a una situación de conflicto o guerra. La primera de este corte sería *Gung Ho!*, seguida por *China Sky* de 1945, que nos cuenta la historia del Dr. Grey Thompson, miembro de una misión médica en China, quien, en medio de una trama de amor, debe resistir los ataques japoneses y lidiar contra las encrucijadas y engaños del prisionero de guerra japonés Yasuda (presentándonos una vez más la imagen del japonés como sinónimo de engaño y traición).

La figura de mayor importancia en el filme, quien se encarga de dar cohesión y fuerza al grupo de *riders*, y que finaliza el filme con un discurso de justificación de la guerra, es el coronel Thorwald, interpretado por Randolph Scott. Scott fue un actor norteamericano que inició su carrera en el cine mudo, y protagonizó hacia la década de 1930 una gran cantidad de *westerns*. El historial del actor con las fuerzas militares norteamericanas se remonta a la primera guerra mundial, donde luchó; si bien no se enlistó en el ejército para la segunda guerra mundial, protagonizó varios filmes bélicos entre los que se encuentran *To the Shores of Tripoli* (1942), *Bombardier* (1943), y la mencionada *China Sky* (1945).

1.4.3. Destination Tokyo (1943):

Título:	Destination Tokyo
Fecha de estreno:	Diciembre de 1943
Director:	Delmer Daves
Productora:	Warner Bros.
Distribuidora:	Warner Bros.
Duración:	130 minutos
Datos técnicos:	Blanco y negro / Aspecto: 1.37:1

Se justifica o legitima el prejuicio hacia el japonés:	Jingoísmo:	Se relaciona al japonés con la traición y deshonestidad:	Se relaciona al japonés con la crueldad y el salvajismo:	Se presenta a los japoneses como masa anónima:	Se presentan los valores japoneses raros y diferentes:	Se presenta como negativo el prejuicio hacia el japonés:	El héroe acepta o defiende al japonés:
Si	Si	Si	No	Si	Si	No	No

Elementos emergentes:	Relación de los japoneses con la disciplina. Ausencia de vida cotidiana (no militar) en la ciudad japonesa.
-----------------------	---

Este filme, dirigido por Delmer Daves, narra la historia de un grupo de submarinistas que deben cruzar el Pacífico hasta la bahía de Tokio, y, con total secreto y sigilo, recolectar información sobre la ciudad para poder llevar a cabo, posteriormente, un ataque aéreo.

En este filme nos encontramos, una vez más, con un grupo que encarna, de forma colectiva, todo el peso del protagonismo positivo de la película, una vez más con un protagonismo colectivo con historias individuales, tomas de primeros planos individuales, nombres propios, rasgos de personalidad, etc.. La película se encarga de mostrar relaciones armónicas y poco conflictivas entre los norteamericanos. Entre ellos hay referencias a sus vidas personales como civiles. De los protagonismos positivos resaltan los personajes del Capitán Cassidy (interpretado por Cary Grant) y Wolf, protagonizado por (Jhon Garfield).

La imagen del japonés es, de nuevo, despojada de cualquier dimensión no-militar. Pese a que la película se desarrolla en gran medida cerca de la bahía de Tokio, una gran ciudad con vida civil y cotidiana, no hay ni una sola escena donde se muestre la cotidianidad del japonés no vinculada al terreno de lo militar; todos los japoneses del filme son combatientes uniformados del ejército japonés. De igual forma se les despoja de una personalidad, ya que ninguno



Ilustración 19: Escena de "Destination Tokyo" (minuto 44.11)



Ilustración 20: Escena de "Destination Tokyo" (minuto 44.14)

posee un nombre o tiene algún tipo de protagonismo fuera de la masa anónima de soldados japoneses.

Los norteamericanos se encuentran con el enemigo en dos situaciones: la primera de ellas ocurre en el camino hacia Japón, cuando el submarino en el que se movilizan los protagonistas es atacado por dos aviones japoneses, y la segunda en su misión dentro de la bahía. En el primer encuentro nos encontramos ante una situación particular que refuerza el estereotipo de la traición: los norteamericanos logran derribar, mientras el submarino se encuentra en la superficie, a los aviadores japoneses; uno de ellos logra eyectar de su avión y queda a la deriva en el mar, y cuando uno de los norteamericanos, llamado Mike, desciende al mar para llevarle al interior del submarino para ser interrogado por el capitán, el japonés le ataca (al norteamericano) por la espalda, clavándole un puñal (ilustraciones 19 y 20); la escena hace énfasis en el cuchillo como objeto de traición (elemento iconográfico sobre el cual volveremos en el capítulo tercero). Acto seguido el japonés es asesinado. Este episodio desencadena, más tarde, una discusión dentro del submarino sobre algunos aspectos de la sociedad japonesa.

En una de las escenas, a propósito de la muerte del norteamericano a manos del japonés, los submarinistas empiezan a hablar sobre el fallecido Mike y su familia. Cuando uno de los protagonistas, el Capitán Cassidy, menciona un regalo que Mike le dio a su hijo, dice:

- Cap. Cassidy: *Well, the jap got a present too, when he was five. Only it was a dagger. His old man gave him a dagger, so he'd know what he was supposed to be alive.*

The japs got a ceremony that goes with it. At seven, a jap kid is taking marches under an army instructor. At thirteen, he can put a machine gun together blindfolded. So eyes see it, that jap was started on the road twenty years ago to putting a knife in Mike's back. There are lots of Mikes dying right now. And a lot of more Mikes will die until we wipe out a system that puts daggers in the hands of five-years-old children. (Diálogo del filme *Destination Tokyo* (minutos 57.06 – 57.55)).

En este primer diálogo nos encontramos con una descripción de la sociedad japonesa como una entregada enteramente a la vida militar, donde desde niños se les entrena a todos con el objetivo de matar. Mike se vuelve una metáfora de gente inocente asesinada y amenazada por la sociedad japonesa que los norteamericanos enfrentan.

En una segunda conversación entre el capitán y dos submarinistas, se debaten cuatro elementos de la sociedad japonesa: El lugar de la democracia, la pobreza, la obediencia y el lugar de la mujer:

-Capitan: The democratic movement in Japan after the last war, what happened to it?

-Raymond: The leaders were assassinated.

-Submarinista : What about the people?

- Capitan: They have no voice now. Starvation is the big stick, isn't it Raymond?

- Raymond: That's right, sir. A big wage is 7\$ a week. And no unions, no free press, nothing.

-Capitan: They do what they're told.

-Raymond: I afraid most believe what they're told. Like that hero who knifed your torpedoman. They were sold a swindle and accept it.

-Submarinista : But how can they support such big families with 7 bucks a week?

- Raymond: They don't. Daughters of the poor are often to factories or worse when they're about 12.

-Capitan: Females are useful there only to work or to have children. The japs don't understand the love we have for our women. They don't have a word for it in their language.

(Diálogo del filme *Destination Tokyo* (minutos 1.06.04 – 1.06.50))

El primer elemento resaltante es el de la supresión de la democracia en el imperio, consecuencia del asesinato de los miembros del partido demócrata, se elimina de la sociedad japonesa la institución de la democracia. Posteriormente se habla de una sociedad empobrecida, eliminando la presencia de capital. La discusión lleva a la eliminación de la individualidad, cuando se dice que es una sociedad ciegamente obediente, lo cual lleva a el recuerdo del asesinato por la espalda de Mike. Finalmente se elimina el rol de la mujer en términos románticos, aseverando que la mujer es sometida a explotación laboral y cuando no, se le relega solamente a el papel de procreadora, se habla entonces de una sociedad que no concibe el amor hacia la mujer de la forma en la cual los americanos lo hace, eliminando no solo el amor, sino también la posibilidad de un hogar en términos sentimentales.

Tenemos entonces, en uno de los enfrentamientos directos entre protagonistas y antagonistas, un acto de traición ejecutado por los últimos (el cuchillo por la espalda), volviendo a poner en evidencia la imagen del japonés como “traidor”. Además de eso, en los diálogos, resulta evidente una valoración de carácter negativo hacia la alteridad japonesa, en una primera instancia, hacia el régimen, a quien se culpa de convertir a los niños japoneses en asesinos, y en una segunda instancia a la estructura social (particularmente familiar) del japonés, aseverando que los japoneses no pueden entender el amor, ni pueden concebir a la mujer como lo hacen los norteamericanos. Finalmente denuncian una “disciplina ciega” señalándola como factor negativo de la cultura.

El director del filme, el norteamericano Delmer Daves, fue un abogado que desde joven empezó a trabajar en el mundo del cine. Esta película es su debut en el cine como director. Dirigiría posteriormente otro filme bélico en el contexto de la segunda guerra mundial: *Pride of the Marines* (1945).

Cary Grant, quien da vida al Capitán Cassidy, de origen británico, inicia su carrera en Hollywood en 1930, y para finales de dicha década ya había cosechado un éxito relevante con

comedias y dramas, recibiendo una nominación a los *Academy Awards* en 1942 por *Penny Serenade* (1941). Participó en una gira por EE.UU. apoyando la participación de EE.UU. en la guerra, y en 1944 participó en el corto de propaganda de guerra *The Road to Victory* junto a personalidades como Bing Crosby y Frank Sinatra.

El actor norteamericano John Garfield, por su parte, inició su carrera hacia finales de la década de 1930. Después de su primer papel como actor de reparto recibió una nominación a los *Academy Awards*. Con el estallido de la segunda guerra mundial Garfield intenta enlistarse, pero es rechazado por problemas de salud; apoyará a EE.UU. principalmente con shows para las fuerzas militares y en promoción de los bonos de guerra. Protagonizó las películas bélicas *Air Force* (1943) y *Pride of the Marines* (1945). Su carrera en el cine terminaría a inicios de la década de 1950, después de ser acusado de simpatizante del comunismo en el contexto del “pánico rojo”; los estudios le negarían papeles hasta la fecha de su muerte.

La película fue nominada al *Academy Award* por *Best writing, original story*.

1.4.4. *Thirty Seconds Over Tokyo* (1944):

Titulo:	Thirty Seconds Over Tokyo
Fecha de estreno:	Noviembre de 1944
Director:	Mervyn LeRoy
Productora:	Metro-Goldwyn-Mayer
Distribuidora:	Metro-Goldwyn-Mayer
Duración:	138 minutos
Datos técnicos:	Blanco y negro / Aspecto:

Se justifica o legitima el prejuicio hacia el japonés:	Jingoísmo:	Se relaciona al japonés con la traición y deshonestidad:	Se relaciona al japonés con la crueldad y el salvajismo:	Se presenta a los japoneses como masa anónima:	Se presentan los valores japoneses raros y diferentes:	Se presenta como negativo el prejuicio hacia el japonés:	El héroe acepta o defiende al japonés:
--	------------	--	--	--	--	--	--

Si	Si	No	No	Si	No	No	No
----	----	----	----	----	----	----	----

Elementos emergentes:	Ausencia de vida cotidiana (no militar) en la ciudad japonesa. Recuerdo de Pearl Harbor.
-----------------------	---

La película de Mervyn LeRoy narra la historia de un grupo de pilotos de la fuerza aérea estadounidense, entrenados para llevar a cabo una misión en el escenario del pacífico: ejecutar un bombardeo estratégico sobre la ciudad de Tokio. Después de la misión, un grupo de pilotos tienen complicaciones técnicas, y terminan malheridos en una zona costera de China ocupada por japoneses.

El protagonismo positivo es encarnado por el grupo de aviadores norteamericanos y el hombre que les entrena y lidera, con un especial énfasis en dos figuras: James H. Doolittle, general de la fuerza aérea de los EE. UU., un héroe de guerra en el desarrollo real de la contienda, responsable de la primera incursión norteamericana sobre cielo japonés, conocida como la “incursión Doolittle”, interpretado por Spencer Tracy; y el aviador Ted Lawson, interpretado por Van Johnson.

El general Doolittle desempeña en la película el papel de la leyenda, no tiene gran aparición en términos de tiempo, pero todas sus apariciones están vinculadas con la moralización de los aviadores para la operación, y la preparación de los mismos. Ted Lawson, por su parte, es el aviador con mayor protagonismo en la pantalla, que termina convirtiéndose hacia el final del filme en el verdadero héroe del mismo; de Ted podemos ver, más que en ningún otro aviador, relaciones con su vida personal y cotidiana: su relación sentimental, su futura paternidad y sus planes para crear una familia. En las escenas de la película donde Ted se encuentra en peligro, o alucina debido al estado de su salud y las heridas, sus alucinaciones lo remiten siempre a situaciones relacionadas con el hogar, la familia, y rituales cristianos: En la primera de sus alucinaciones se ve contrayendo matrimonio con su esposa, y en la segunda se le ve hablándole por teléfono desde una cabaña con decoración de la natividad cristiana. Las motivaciones del personaje de Ted para ser un combatiente parten de la defensa

de los valores e instituciones de sus alucinaciones: Su esposa y su futuro hijo (la familia), el matrimonio, y la cristiandad, que atraviesa todas sus relaciones con el recuerdo de su familia (el matrimonio y la navidad como anhelo y deseo de volver al hogar, y de tener un hogar al cual volver) (Ilustraciones 21 y 22).

Esta película tiene una particularidad: No aparecen gráficamente japoneses en la pantalla, salvo una sola escena donde podemos ver a una patrulla de japoneses, todos combatientes. No tenemos entonces un gran acervo de representaciones de japoneses en el filme, pero sí que tenemos dos elementos para hablar de su forma de representación: por un lado, lo que se dice de ellos y el valor que se les otorga a sus vidas, y por otro lado, precisamente, su ausencia en la pantalla.

Se hace alusión a los japoneses en las escenas donde se intenta exponer una guerra justa. El general Doolittle, hablando a sus hombres acerca del bombardeo, señala que habrá inevitables víctimas civiles, y exhorta a sus hombres a abandonar la misión si su moral les impide acabar con la vida de estos:

-Doolittle: Now let me repeat something I've said previously. You are to bomb the military targets assigned to you and nothing else. Of course, in an operation of this kind you cannot avoid killing civilians, because war plants are manned by civilians. If any of you have any moral feelings about this necessary killing, if you feel that you might think of yourself afterward as a murderer, I want you to drop out. We'll find someone to take your place. And I promise you that no one will blame you for your feelings. (Diálogo del filme *Thirty Seconds Over Tokyo* (minutos 1.06.49 – 1.07.23)).



Ilustración 21: Escena de "Thirty Seconds Over Tokyo" (minuto 1.41.51).



Ilustración 22: Escena de "Thirty Seconds Over Tokyo" (minuto 1.58.49)

Esta postura, expuesta como conflictiva, ya había sido resuelta en una escena anterior, cuando nuestro protagonista Ted Lawson mantiene una conversación con uno de sus amigos más cercanos, y señala que, si no se lanzan las bombas sobre los japoneses, ellos lo harían sobre EE. UU., más precisamente sobre un objetivo particular:

- *Ted: I don't pretend to like the idea of killing a bunch of people, but it's the case of drop a bomb on them or pretty soon they'll be dropping one on Ellen.* (Diálogo del filme *Thirty Seconds Over Tokyo* (minutos 1.05.04 – 1.05.13)).

La esposa de Lawson se presenta en el filme como el personaje que sintetiza los elementos que le héroe norteamericano debe proteger de la “amenaza japonesa”. Para ello, mucho más que ser la compañera sentimental de uno de los héroes, la mujer se convierte, como ya se mencionó, en una futura madre y en el personaje que representa, para el héroe, las instituciones de la familia, el matrimonio, y el hogar. De esta forma, al sugerir que el héroe desea proteger a su esposa del enemigo (razón que justifica el bombardeo) traslada el impacto de la trama a la protección de instituciones nucleares de una sociedad norteamericana cristiana de la “amenaza de los japoneses”.

La necesidad de justificar el bombardeo, anteponiendo la necesidad de proteger al hogar y sus instituciones de manera explícita, puede nacer del hecho de que, en este filme, a diferencia de los demás aquí analizados en el marco de la segunda guerra mundial, son los norteamericanos los que “disparan por primera vez” lanzando las bombas sobre Tokio.

El protagonismo negativo de los japoneses en este filme no obedece a elementos étnicos, sino a elementos de ordenes políticos, esta postura se encuentra dentro de las dinámicas de representación sugeridas por la OWI, con la intención de convertir el antagonismo japonés en una lucha contra un régimen político, y no contra una identidad étnica.

Una vez más vemos, en este filme, un protagonismo positivo de los chinos, quienes son los que auxilian a los héroes norteamericanos después de que su avión choque cerca de las costas de un territorio ocupado por los japoneses; personajes como los del doctor que les auxilia en términos médicos, o los campesinos que les cuidan y apoyan son todos ellos, chinos. Al final del filme los héroes norteamericanos desarrollan una relación de verdadera cooperación, y casi hermandad, con los aldeanos de dicha nacionalidad.

El director, Mervyn Leroy, cosechó grandes éxitos desde que inició su trabajo como productor en la MGM. *Thirty Seconds Over Tokyo* sería su segundo mayor éxito. Antes de la guerra dirigió varios dramas, entre ellos resalta uno de 1935, titulado *Oil for the Lamps of China*, que narra la historia de Stephen Chase, trabajador anglosajón de una empresa llamada *Atlantis Oil Company*, Stephen pretende “modernizar” China, pero sus planes se ven truncados por el sabotaje de chinos comunistas en la región; la película está basada en un libro homónimo de 1933. Dirigió el documental corto *Your Air Raid Warden* (1942). Llama la atención la forma en la que el director presenta bondadosamente a los chinos nacionalistas en esta cinta, en contraposición al papel antagónico de los chinos comunistas en *Oil for the Lamps of China*.

Spencer Tracy, quien da vida al general Doolittle, se fue consolidando desde 1935, con su ingreso a MGM, como uno de los más grandes actores de la época. Entre ese año, y la fecha de estreno de la película, Tracy fue ganador de dos *Academy Awards* a mejor actor principal, y nominado a un tercero. Se declaró como demócrata y en 1940 entró al comité “*Hollywood for Roosevelt*”. Antes de su papel en *Thirty Seconds Over Tokyo* ya tenía un historial amplio de películas. Varias de ellas de cine negro, comedia y películas bélicas. En varias de ellas, como *A Guy Named Joe* (1943), o *A Seventh Cross* (1944), los personajes interpretados por Tracy encarnan la figura de un héroe nacional (siempre anglosajón, en algunos casos norteamericano, en otros casos británico) que lucha contra el fascismo dentro de EE.UU. y en los escenarios de la segunda guerra mundial.

El actor que da vida al héroe de la película, Van Johnson, se lanzó al estrellato con el ya mencionado filme *A Guy Named Joe*, y se convirtió, tanto en el periodo de guerra como en el de post-guerra, en un actor recurrente para dar vida a soldados norteamericanos. Participó en varias comedias y filmes bélicos. Actuó en el corto *For the Common Defense!* (1942), y en la película bélica *Pilot #5* (1943).

Aunque no logró un premio importante de los *Academy Awards* (ganó el Oscar a mejores efectos especiales en 1945), obtuvo en 1944 el premio *Top Ten Films* del *National Board of Review*.

1.4.5. Objective, Burma (1945):

Titulo:	Objective, Burma
Fecha de estreno:	Febrero de 1945
Director:	Raoul Walsh
Productora:	Warner Bros.
Distribuidora:	Warner Bros.
Duración:	142 minutos
Datos técnicos:	Blanco y negro / Aspecto 1.37:1

Se justifica o legitima el pre-juicio hacia el japonés:	Jingoísmo:	Se relaciona al japonés con la traición y deshonestidad:	Se relaciona al japonés con la crueldad y el salvajismo:	Se presenta a los japoneses como masa anónima:	Se presentan los valores japoneses raros y diferentes:	Se presenta como negativo el prejuicio hacia el japonés:	El héroe acepta o defiende al japonés:
Si	Si	No	Si	Si	No	No	No

Elementos emergentes:	Estadounidenses atacan por la espalda.
-----------------------	--

El filme nos cuenta la historia de un grupo de paracaidistas norteamericanos, quienes, acompañados por un periodista de guerra, tienen la misión de adentrarse en las selvas de la indochina ocupada para destruir un estratégico radar y poder llevar a cabo la ofensiva aliada en Birmania. En el camino de regreso de su misión, los norteamericanos son atacados por los japoneses y deben cambiar los planes de su operación militar.

Una vez más el protagonismo positivo es encarnado por el grupo de militares norteamericanos con una convivencia excepcionalmente pacífica que ejecuta la misión de incursión en Birmania, con el especial protagonismo del Capitán Nelson (Errol Flynn). El filme inicia con

la justificación de la incursión aliada en Birmania, puesta en términos de recuperar el territorio birmano, y “arreglar cuentas con los japoneses”. La película inicia con el siguiente mensaje escrito en pantalla:

“I claim we got a beating. We go run out Burma and it’s humiliating as hell. I’ll go over the mountains into India and rake up an army. I’ll supply them there, train them, and some day I’ll lead them back into Burma”. Joseph W. Stilwell. General, U.S. Army. (Diálogo del filme “*Objective, Burma*” (minutos 1.00 – 1.30)).

Este mensaje inicial se refiere a la promesa del general Joseph Stilwell, personaje real de la confrontación, de recuperar Birmania después de la ofensiva japonesa y la expulsión de los aliados en mayo de 1942. La narrativa propuesta por el filme pretende narrar el prolegómeno de dicha operación de recuperación. Llama la atención el énfasis en la recuperación de Birmania por parte de los norteamericanos, suprimiendo de la narrativa del filme el hecho de que Birmania, antes de 1942, hacía parte del Imperio Británico, e ingresó de nuevo en calidad de territorio colonizado en 1945 (hasta su independencia en 1948); esta aparente unilateralidad de la recuperación de Birmania solo se ve contrarrestada por la presencia de colaboradores locales y de las palabras con las que el filme termina, volveremos más adelante sobre esto). Inclusive, vemos cómo en la película el ejército norteamericano habla de la retoma de Birmania como una venganza personal y anhelada:

- Soldado: *“General, the photographs of the Red Robin Operation have come in.”*

-General: *“Good! Good work. Fine. Lad, it’s been a long time. But here’s where we start paying back the Japs.”*

(Diálogo del filme “*Objective, Burma*” (minutos 4.08 – 4.22)).

La justificación de la campaña se extiende, además, a la protección y salvación potencial de vidas:

- Miembro del ejercito: *“I dont have to pound on your skull and make big speeches as to what this mission means. I think you know. If you do good it means the lives of several thousand men. So, do good.*

(Diálogo del filme “*Objective, Burma*” (minutos 6.17 – 6.30)).

El tono imperativo y vengativo (en términos cercanos a la justicia, o de “recuperar algo que se ha arrebatado”) sirve también como justificación de un elemento particular de este filme: los soldados norteamericanos, en esta ocasión, también emboscan y atacan por la espalda. En esta ocasión vemos como los héroes asesinan a los japoneses por la espalda, en una situación planteada como una operación de imperativo sigilo, debido a la abrumadora y peligrosa presencia del enemigo en las selvas birmanas.

El protagonismo negativo de los japoneses, sin embargo, no escapa al estereotípico ataque por la espalda, ni a la figura del japonés que espía desde las sombras (ilustración 23), ni a la eliminación de cualquier rasgo de personalidad o particularidades entre sus filas.

La negativización más evidente de la figura del japonés es, sin embargo, la que lo relaciona con el salvajismo y la crueldad; en el filme podemos ver como los héroes llegan a una “aldea nativa” donde algunos de sus hombres han sido torturados hasta la muerte; en una de las escenas más dramáticas, después de ver los cuerpos sin vida y agonizantes de los paracaidistas norteamericanos el periodista le dice al Capitán Nelson:

- Periodista: I've been newspaper man for 30 years. I thought i'd seen or read about everything that one man can do to another. From the torture chambers of the middle ages to the gang wars and the lynchings of the day. But this... this is different. This was done in cold blood. By a people who claim to be civilized! Civilized! They're degenerate, immoral idiots, stinking little savages. Wipe them out, I say. Wipe them of the face of the earth!”.



Ilustración 23: Escena del filme "Objective, Burma" (minuto 2.03.53).

(Diálogo del filme *“Objective, Burma”* (minutos 1.34.18 – 1.34.59))

El filme finaliza con imágenes reales de la incursión aliada en Birmania, seguido de un mensaje directo de la necesidad de poner fin al Imperio japonés, como el objetivo principal detrás de la victoria en Birmania.

“This story has a conclusion but not an end. It will end only when the evil forces of Japan are totally destroyed”.

(Diálogo del filme *“Objective, Burma”* (minuto 2.21.15)).

Llama la atención las constantes referencias que se hace en el filme a los vínculos entre norteamericanos y otros habitantes del sudeste asiático, en su lucha contra el Imperio Japonés. Una de las formas usadas para hablar de esos vínculos tiene que ver con la colaboración de dos birmanos con la operación de los paracaidistas, y la forma como el filme termina, en un mensaje de agradecimiento a los hombres norteamericanos, británicos, chinos, e indios:

“This film is gratefully dedicated to the men of the American, British, Chinese and Indian Armies, without whose heroic efforts Burma would still be in the hands of the Japanese”.

(Diálogo del filme *“Objective, Burma”* (minutos 2.21.25 – 2.21.29)).

La segunda es más particular, y puede antojarse particular respecto a los demás filmes analizados hasta ahora, ya que es producto de una condición particular del filme, y es que este se desarrolla en una territorialidad próxima a la existencia de población civil no-japonesa; dicha particularidad es la presencia de guiños eróticos por parte de los soldados norteamericanos hacia mujeres birmanas, zulúes e indias. Dichos guiños eróticos y de coqueteo solo se presentan hacia mujeres pertenecientes a grupos étnicos o nacionales diferentes a los japoneses, no solo reforzando la idea de grupos en el sudeste asiático que simpatizan con el héroe norteamericano, sino omitiendo una vez más la existencia de japoneses no-militares y no-combatientes.

El director, Raoul Walsh, inició su carrera en el cine mudo, donde también se desempeñó como actor, interpretando un papel en el filme *The Birth of a Nation*. Sirvió como soldado en la primera guerra mundial y a su regreso a EE. UU. continuó con su carrera como director

en varios géneros. Además de *Objective, Burma* realizó algunas películas de cine bélico ambientadas en la segunda guerra mundial: *Desperate Journey* (1942) con Errol Flynn y Ronald Reagan, *Background to Danger* (1943) donde plantea como antagonista a un espía nazi, *Northern Pursuit* (1943), y *Fighter Squadron* (1948).

Errol Flynn, quien da vida al héroe principal de la película, fue durante la década de 1940 un actor recurrente en los filmes de Walsh. Fue un actor afamado en la industria hollywoodense, y pese a atravesar un escándalo por violación sexual entre 1942 y 1943, siguió protagonizando películas de éxito relevante. No prestó servicio militar durante la segunda guerra mundial, sin embargo, protagonizó filmes de guerra y de apoyo a las fuerzas militares como *Dive Bomber* (1941), la ya mencionada *Desperate Journey* (1943), *Edge of Darkness* (1943), y la también ya mencionada *Northern Pursuit* (1943).

El filme estuvo nominado a tres *Academy Awards*, entre los que se encontraba la categoría *Best writing, original story*.

1.5. La representación de los japoneses en la segunda guerra mundial desde los filmes:

Partiendo de los filmes analizados anteriormente, encontramos ciertas formas de representación recurrentes a la hora de hablar del japonés. Estas se pueden enmarcar, a grandes rasgos, en representaciones que, por un lado, crean a un enemigo amenazante y fácil de matar, en el sentido de que pretenden legitimar la guerra contra Japón (y “el japonés” como figura) y disminuir la carga negativa de las acciones bélicas de EE.UU. hacia ellos, deshumanizándolos y despojándolos de identidad y cotidianidad.

Podemos coincidir con Muscio cuando señala que los filmes realizados después de la publicación del manual de la OWI *government manual propaganda for the motion picture industry*, (*Destination Tokyo*, *Thirty Seconds Over Tokyo*, y *Objective, Burma*) tienen una influencia resaltable de los parámetros de este (Muscio, 2012, pág. 863). Ya que en el primer filme *Secret Agent of Japan* se nos presenta una narrativa diferente, más cercana al cine de misterio que al cine bélico de historias moralizantes y de corte patriótico que representan el resto de los filmes; en esta película en particular el héroe es un expatriado de EE. UU., y el protagonismo positivo, más que en su nación y las fuerzas militares norteamericanas, recae sobre su

propia individualidad, y en el ejército chino. Algo similar se puede decir que *Gung Ho!*, que pese a que si es una cinta patriótica que glorifica la unidad y el trabajo del ejército norteamericano, hace bastante hincapié en mencionar el odio racial de algunos protagonistas (positivos) hacia los japoneses; debemos recordar entonces como la OWI sugería que las características negativas de los japoneses y alemanes fuera representada más como una amenaza a la democracia, a la libertad, y a otros principios y valores americanos, por encima de un prejuicio racial.

A continuación, se presentarán los elementos usados para la representación de los japoneses recurrentes en los filmes. Se debe decir antes que la construcción de la figura del japonés en los filmes bélicos de este periodo es bastante simplista, aunque no por ello menos interesante. Hay un interés obvio en antagonizar, pero el antagonismo parte de una simplificación del enemigo que impide en el espectador la opción de empatizar con él, o de verlo en un rol diferente al de un combatiente armado y amenazante. La creación de esta suerte de enemigo “fácil de antagonizar”, y de eliminar sin implicaciones morales mayores, resulta vital para apoyar la movilización a la guerra, y glorificarla.

1.4.1. El traidor:

Uno de los rasgos característicos de los japoneses en los filmes analizados es el de la presentación del japonés como aquel que ataca por la espalda, y es enemigo de la privacidad y la seguridad. Por un lado, la figura del personaje que “ataca por la espalda” se vuelve recurrente en las escenas bélicas donde los norteamericanos son víctimas de emboscadas y ataques sorpresa. Es curioso ver cómo, salvo en los filmes de *Thirty Seconds Over Tokyo* (1944) y *Objective, Burma* (1945), son siempre los japoneses quienes dan el primer golpe, e inician el ataque que desemboca en la confrontación. Lo anterior en la vía de una justificación de la guerra como defensa y respuesta a un ataque inicial del enemigo. También son comunes las escenas de los ataques individuales por la espalda, como en *Destination Tokyo* (1943), donde uno de los norteamericanos es acuchillado por la espalda por un japonés a quien intentaba rescatar del mar, o en *Gung Ho!* (1942), donde un soldado japonés, finiendo su muerte, pretendía balear a uno de los héroes mientras este se encontraba distraído. Existe una vinculación

iconográfica entre la traición, la figura del cuchillo o la daga, y el japonés, sin embargo, dicha relación será expuesta con mayor profundidad en el Atlas Mnemosyne del capítulo 3.

El hecho de que *Thirty Seconds Over Tokyo* y *Objective, Burma* sean las únicas cintas donde los norteamericanos sean los primeros en atacar (con el bombardeo ordenado por Doolittle en la primera, y la incursión sigilosa de los norteamericanos en Birmania, en la segunda) obliga que las cintas empleen algunos recursos para justificar que el ejército de EE.UU. sea el primero en apretar el gatillo con el bombardeo y los asesinatos sigilosos por la espalda; dichos recursos se resumen en el caso de *Thirty Seconds Over Tokyo*, por un lado, al recuerdo del ataque de Pearl Harbor, y por otro lado, a las advertencias del personaje de Doolittle al decirle a sus hombres que no bombardear a los japoneses significaría dar vía libre para que ellos dejen caer sus bombas sobre Norteamérica y las cosas que los soldados norteamericanos valoran (en el caso específico de *Thirty Seconds Over Tokyo*, sobre la esposa e hijo de uno de los protagonistas, y sobre sus nociones y proyecciones de hogar, familia y religión); en el caso de *Objective, Burma* la justificación al ataque se remite al recuerdo de la expulsión de las fuerzas aliadas de Birmania, presentando la incursión como un justificado reclamo de algo que alguna vez perteneció al bando que los héroes representan, capitalizado casi unilateralmente por los norteamericanos.

La forma en la que la traición es encarnada por los japoneses puede encontrar sus orígenes en la forma como fue presentado ante la opinión pública el “día de la infamia” de Pearl Harbor, expuesto desde sus inicios, y reforzado en la memoria colectiva norteamericana como una traición. El traicionero puede, entonces, estar acompañado del recuerdo de Pearl Harbor, lo cual haría más evidente la importancia de que se le represente como aquel que ataca por la espalda al norteamericano.

Además de la traición en el ataque directo en términos militares de enfrentamiento en el campo de batalla, el japonés encarna la amenaza a la información y a la privacidad. El ejemplo más claro de lo anterior resulta ser *Secret Agent of Japon* (1942), donde al antagonista se le puede ver a lo largo del filme espionando al héroe y violando sus espacios, considerados propios. Como se vio anteriormente, hay una relación entre los países del eje con el espionaje

y la violación de la privacidad (Everest-Phillips, Abril 2007, pág. 264), encarnados en el cine en las figuras de los espías japoneses y nazis⁹.

Como cita Torreiro al hablar de los estudios financiados por la OWI, hacia el final de la guerra el calificativo con los que más de la mitad de los norteamericanos relacionaba a los japoneses era el de traidor, presente en un 73% de los resultados de los norteamericanos encuestados en 1945 (Torreiro, 1996, pág. 53). Esta imagen del enemigo sirvió, por un lado, para justificar la guerra como venganza de una traición original, encarnado en el “día de la infamia” y, por otro lado, para ubicar un anti-valor (la traición) dentro de las motivaciones de combate del enemigo.

1.4.2. El anónimo:

El recurso de la anonimidad es usado en cuatro de las cinco películas analizadas, donde *Secret Agent of Japan* es la excepción. En los filmes se suprime cualquier rasgo de individualidad y personalidad de los antagonistas, convirtiéndolos únicamente en una masa anónima sin nombres ni rasgos propios. Esto hace que las muertes de los japoneses en el filme no solo no sean sentidas por la audiencia, sino que no establezca ninguna conexión entre el espectador y la figura de ningún japonés.

Habíamos comentado anteriormente cómo, según Sorlin, la identidad crea, con el personaje del héroe, empatía desde el espectador (Sorlin, 1985, pág. 117). La idea de la identidad del personaje, siguiendo a Sorlin, es vital para que el sistema de valores de determinado personaje cree empatía en quién ve la historia. La anonimidad crea entonces una barrera que imposibilita entender a quien es “anonimizado”, despojado de rostro, nombre, y rasgos particulares.

El recurso de esta anonimidad no solo se extiende a las características de los personajes (como nombre o personalidad), sino que se apoya, por ejemplo, en la ausencia de diálogos

⁹ Posteriormente este lugar será ocupado, en las tramas de la guerra fría, por la figura del espía soviético, principalmente desde la década de 1950.

legibles o profundos entre los japoneses, o en las pocas veces que los antagonistas son enfocados en primeros planos de sus rostros. Son raras las ocasiones en las que se les ve expresando algún tipo de emoción.

1.4.3. El militar:

En los filmes se puede observar una omisión de todos los aspectos de la cotidianidad de los japoneses, exhibiéndolos únicamente en su dimensión militar (y masculina). Lo anterior quiere decir que en los filmes no se exponen personajes japoneses que no sean militares. Hay una ausencia notable de mujeres, niños, hombres no combatientes y ancianos, como tampoco se exhiben comerciantes, amas de casa, estudiantes, artesanos, trabajadores del campo, etc.; En el filme de *Thirty Seconds Over Tokyo* lo anteriormente expuesto es evidente en la escena del bombardeo, donde no se exhiben víctimas civiles y, básicamente, se bombardea un Tokyo totalmente desocupado. No es posible ver la cotidianidad civil de los japoneses.

En *Secret Agent of Japan* los japoneses no pertenecen a las fuerzas militares, pero tanto Saito como los hombres a su servicio trabajan para el gobierno de Japón, y terminan sirviendo a los intereses de expansionismo militar del Imperio Japonés, siendo prueba clave de lo anterior en la película el acontecimiento del ataque sorpresa a Pearl Harbor; lo anterior sin mencionar el hecho de que los japoneses del filme se encuentran armados, prácticamente uniformados, y no se les muestra desempeñando acción cotidiana alguna.

El hecho de reducir a una sociedad únicamente a una dimensión beligerante y militar la simplifica como enemiga, pues no hay ningún personaje civil o “inocente” (no vinculado directamente con la guerra) del cual se pueda censurar su muerte. Como si toda la sociedad hubiese agarrado un rifle y se hubiese convertido en una sola amenaza uniforme, sin aristas y matices.

El japonés expuesto únicamente como militar también le ubica como hostil. Filmes como *Destination Tokyo* construyen el imaginario de una sociedad completamente hostil, que se ha preparado únicamente con el objetivo de militarizarse, y representar una amenaza para sus enemigos.

CAPÍTULO 2. LOS JAPONESES EN EL IMAGINARIO NORTEAMERICANO DE LA POST-GUERRA Y LA PRIMERA GUERRA FRÍA:

2.1 . La ocupación norteamericana de Japón y el inicio del tránsito:

El 30 de agosto de 1945, después del exitoso avance de las tropas aliadas por el Pacífico, los aliados llegan a la bahía de Tokio, y el 2 de septiembre de 1945 Japón, como la última potencia del eje en ser derrotada, firma su rendición y acepta la declaración de Postdam. El 2 de octubre de 1945 se creó el Comando Supremo de las Fuerzas Aliadas (S.C.A.P.), al mando del general y héroe de guerra norteamericano Douglas MacArthur, que tenía como objetivo crear en Japón una serie de políticas destinadas a la “norteamericanización” de país (Nakakita, 2012, pág. 9).

La segunda guerra mundial otorga a EE. UU. una ventaja única para la expansión de su idea de imperio, sin embargo, esto ocurre en medio de un ambiente internacional que, en lugar de privilegiar la existencia de los imperios, privilegia la de descolonización, precedida y acompañada por la desintegración los últimos imperios europeos. La idea de imperio norteamericano, entonces, no se basa en el dominio directo político y militar, sino en las ideas de “cooperación internacional” y un “imaginario de integración global”, un “*global yet not-imperial power*” (Li, 2018, pág. 54) que no obstante, se sirvió de muchos recursos del orientalismo imperial decimonónico europeo para justificar la presencia norteamericana en Asia (hablando de Asia como irracional, infantil y femenina); esto se hace evidente, por ejemplo, en la producción literaria de la post-guerra sobre Asia, que antes que hablar de Asia, se enfoca en la presencia (y la importancia de dicha presencia) de norteamericanos en el continente (Klein, 2003, págs. 10, 22).

Los planes de las potencias aliadas sobre Asia tienen un origen anterior al fin de la guerra, ya en las conferencias de El Cairo y Yalta, durante la segunda guerra mundial, Roosevelt propuso un plan de ocupación durante periodos no definidos de transición donde los territorios de la región que no estuviesen bajo la influencia norteamericana transitaran hacia la democracia (Li, 2018, pág. 39). La situación de Japón al final de la guerra parecía ser la más clara, pues la ocupación norteamericana fue completamente unilateral, dejando afuera no solo a la URSS, sino también al resto de aliados. La ocupación soviética en Asia inició tan

solo una semana antes de la rendición de Japón, en territorios de la península coreana, Manchuria, Mongolia y China (Hobsbawm, Historia del siglo XX, 1995, pág. 231) (Li, 2018, pág. 42), Japón, sin embargo, queda totalmente fuera de sus zonas de ocupación en el oriente.

La preeminencia del poder blando y la diplomacia cultural de EE.UU. durante la guerra fría la han ubicado como un ejemplo obligado en dicha materia (Jung, 2018, pág. 498). Lukacs señala en 1961 que, para 1947, era razonable pensar que Europa Occidental, Alemania del Oeste y Japón dependerían cada vez más de EE.UU. (Lukacs, 1962, pág. 71). Japón se convierte rápidamente en un baluarte de los EE.UU. en Asia-Pacífico por su locación y estatus estratégicos: Se convierte en el fuerte del “mundo libre” occidental en el oriente de la guerra fría (Li, 2018, pág. 45).

Nakakita señala cuatro momentos de las reformas realizadas por EE.UU. en Japón: El primero, que denomina “periodo de reformas de ocupación” (agosto de 1945 - marzo de 1947) incluye las reformas realizadas para “erradicar el fascismo e instaurar la democracia” en los términos norteamericanos, estas reformas incluyen la desmilitarización de país, el sufragio femenino, la libertad de expresión, la disolución del sistema familiar feudal, y una serie de reformas económicas como la organización de los sindicatos, la reforma agraria para acabar con el sistema de propiedad de tierras, y la desarticulación de consorcios financieros; en este periodo también se cuenta la promulgación de la constitución de Japón, el 3 de noviembre de 1946, que recopiló las reformas, estableció un régimen parlamentario de elección por voto popular, y convirtió al régimen imperial en una figura netamente simbólica sin poder político o de gobierno (Nakakita, 2012, págs. 10 - 11). El segundo es denominado “periodo de recuperación económica socialista” (marzo de 1947 – diciembre de 1948) se basó en una serie de medidas que garantizaban el control de la economía por parte del Estado (Nakakita, 2012, pág. 17). A esto le siguió el “periodo de recuperación económica liberal” (diciembre de 1948 - junio de 1950), basado en la suspensión del control estatal sobre la economía, austeridad fiscal y bursátil, la abolición del control estatal sobre el carbón, entre otras; Nakakita señala que estas reformas iban más encaminadas a sintonizarse con el ambiente de la guerra fría (Nakakita, 2012, págs. 19 - 21). El cuarto y último periodo es llamado “de militarización” (junio de 1950 – abril de 1952) y consiste en las políticas de remilitarización de Japón, la creación de una “Reserva Nacional Policiaca”, el reinicio de producción de armamento, y

otra serie de reformas en pro de convertir a Japón en una base logística, lo anterior fue incentivado, principalmente, por el estallido de la guerra de Corea (Nakakita, 2012, pág. 23), en este periodo, por sugerencia del general MacArthur, se crea una policía nacional, que pretende “defender el orden” del comunismo; la “caza de brujas” macartista, de la cual se hablará en el siguiente apartado, también tuvo su influencia en Japón (Villani, La edad contemporánea, 1945 hasta hoy, 1997, pág. 217), expresada principalmente en la llamada “*red purge*”, donde se persiguieron sistemáticamente a los miembros y simpatizantes del partido comunista en Japón, como resultado de las tensas relaciones entre los bloques capitalista y comunista en la guerra fría, aún después de que los comunistas fuesen vistos como potenciales aliados de las fuerzas de ocupación en contra de los simpatizantes del ya extinto imperio (Dower & Tetsuo, 2007).

El estallido de la guerra de Corea modificaría la función de las únicas fuerzas del Estado permitidas en Japón durante la ocupación, así la *National Police Reserve* se convierte en 1952 en la *National Safety Force*, y en 1954, después del cese de enfrentamientos, en la *Japan Self-Defense Forces* (Li, 2018, pág. 44).

Hobsbawm señala como vital la intervención de EE. UU. en el desarrollo económico de Japón, pues las inversiones para su reconstrucción como base industrial de futuros conflictos en la región (para la guerra de Corea y posteriormente para la guerra de Vietnam en 1965) contribuyeron a una futura duplicación de la producción industrial japonesa (Hobsbawm, Historia del siglo XX, 1995, pág. 278); Villani coincide con Hobsbawm, y señala que la economía post-bélica de Japón durante el periodo de Hirohito (hasta la década de los 1980) se convertiría en la tercer economía mundial más importante (Villani, La edad contemporánea, 1945 hasta hoy, 1997, pág. 217), cosa que será de vital importancia más adelante en nuestro relato.

Según Jung, un elemento vital de las estrategias dentro de la ocupación fue la re-educación y la enseñanza del *american way of life*, centrada principalmente en normas domésticas y de consumo (Jung, 2018, pág. 499). El triunfo del proyecto político y económico se haría evidente en la presencia en el poder, de forma casi ininterrumpida desde la década de 1950 hasta la de 1990, del *Liberal Democratic Party*, partido de corte conservador inclinado a la ideas

y políticas del capitalismo y el neoliberalismo (Li, 2018, pág. 48), la opresión de partidos y movimientos de izquierdas, y el ingreso de Japón al FMI en 1952.

El 28 de abril de 1952 la ocupación finaliza con un Japón independiente bajo la *nuclear umbrella* de EE. UU. (Li, 2018, pág. 48), esto se traduce en el ingreso de Japón a el parámetro protegido por el poder de fuego nuclear norteamericano.

2.2.Un nuevo enemigo y el génesis de una nueva guerra:

En la recta final de la segunda guerra mundial las fuerzas aliadas y la URSS empezaron a encontrarse con evidentes desacuerdos en sus proyecciones del mundo de la post-guerra. Los desencuentros se pueden basar, principalmente, en los modelos socioeconómicos contrarios que representaban, por un lado EE. UU. y los aliados de Europa occidental, y por otro lado, la URSS. Según Gaddis, la guerra fue ganada por dos bandos distintos, basándose principalmente en el hecho de que el final de la guerra los procesos de rendición se dieron de forma separada: por un lado, las fuerzas aliadas, y por otro lado las soviéticas. (Gaddis, 2011, pág. 20).

El fin de la segunda guerra mundial y los años siguientes llevarían a EE. UU. a convertirse en la nueva gran potencia de occidente. Las dos guerras mundiales, y particularmente la segunda, favorecieron económicamente a EE. UU., al punto de tener, luego de 1945, el crecimiento económico más grande de toda su historia. Si bien el país ya tenía una economía industrial importante, no era una economía dominante; sin embargo, ser el principal productor del arsenal de los aliados y encontrarse lejos de la zona de guerra la puso en un lugar propicio para convertirse en dominante, y para tener un papel preponderante de poder durante lo que restaba del siglo XX (Hobsbawm, Historia del siglo XX, 1995, pág. 56).

El comportamiento de EE.UU. en la guerra fría en términos de relaciones internacionales se enmarca en la idea ya presente a finales del siglo XIX con la expansión de su influencia en América y Asia: La idea del imperio. Con la expansión de la doctrina del “destino manifiesto” y los planes de la construcción del mundo de la post-guerra creados por los aliados durante la segunda mitad de la segunda guerra mundial, EE. UU. inició una serie de acciones de influencia e intervención sobre territorios de todo el globo. Esta nueva doctrina imperial,

iniciada poco antes de la finalización de la guerra, se idea con un personaje como Truman a la cabeza del “mundo libre” (Klein, 2003, pág. 22). En febrero de 1946 el presidente Truman señaló que sería EE.UU. tenía la responsabilidad de “*preservar las instituciones libres en el mundo entero*” (González M. , 2002, pág. 107). Esta declaración sirvió como justificación para remplazar paulatinamente la influencia europea por la norteamericana (González M. , 2002, pág. 107).

Con el fin de la guerra ocurre la crisis en el tercer mundo, donde se abre la posibilidad de la descolonización, pero también del “avance comunista” (Villani, La edad contemporanea, 1945 hasta hoy, 1997, pág. 21). Siguiendo a Hobsbawm, será precisamente en el territorio de las antiguas colonias donde se llevarán a cabo las mayores fricciones entre ambas potencias, en una competencia por apoyo e influencia (Hobsbawm, Historia del siglo XX, 1995, pág. 231). En un principio muchos líderes nacionalistas del primer mundo vieron con buenos ojos el rol de EE.UU. en el mundo de la postguerra, principalmente por su postura anti-imperialista ante lo que fuera el imperio japonés, sin embargo, posteriormente se haría evidente la injerencia de dicho país en los territorios anteriormente ocupados por Francia y Gran Bretaña.

Según Villani, ya en la conferencia de Postdam, en agosto de 1945, se hicieron evidentes las divergencias respecto de las perspectivas del mundo de la post-guerra (Villani, La edad contemporanea, 1914 - 1945, 1997, pág. 201) entre dos bloques: los aliados, con Clement Attlee reemplazando a Winston Churchill, y Harry S. Truman reemplazando a Franklin D. Roosevelt, y la URSS con Stalin. La diferencia entre los modelos económicos y políticos de EE. UU. y la URSS resultaban evidentes. Las causas del posterior enfrentamiento nacerían, asegura Fontana, de la voluntad de EE. UU. de crear un mundo a su voluntad, lo cual se veía truncado por desencuentros entre las dos potencias, como por ejemplo por la negativa de los soviéticos de integrarse a los acuerdos de Bretton Woods (Fontana, 2011, págs. 46, 49). Estas primeras fricciones y desencuentros se hacen evidentes en Europa durante la inmediata postguerra, cuando la URSS ocupa los países liberados de Europa Oriental e instaura gobiernos comunistas en ellos, apartándolos de las políticas de “democracia y libre mercado” que proponía EE. UU. (Li, 2018, pág. 40).

Ya desde el transcurso de la segunda guerra, al interior de los EE. UU. existía una preocupación por el espionaje soviético, que se acrecentó luego de que la URSS obtuviesen la bomba

atómica poco tiempo después que la obtuviesen los norteamericanos; Bernard F. Dick señala al inicio de su libro *“The screen is red : Hollywood, communism, and the Cold War”* cómo en la década de 1940 escuchaba, en su contexto cotidiano, hablar de los soviéticos como *godless communist* (Dick, 2016, págs. 3 - 4). El punto de quiebre de este sentimiento de inseguridad y sospecha de una “amenaza soviética de espionaje” sería en el año de 1950, con las presiones y acusaciones públicas del senador republicano Joseph McCarthy (Gaddis, 2011, pág. 59) luego de la victoria del bando comunista en la revolución China. El senador McCarthy encabezó una cruzada, principalmente liderada por republicanos, que buscaba perseguir y detener el avance del comunismo dentro del país; dicha cruzada generó toda una histeria sobre la existencia, en diferentes niveles de la sociedad norteamericana, de redes de espionaje soviéticas, e iniciaría una “caza de brujas” contra sospechosos de colaborar con la URSS en dichas redes. No fue, pues, tal como lo dice Hobsbawm, el gobierno de EE. UU. quien inició la histeria de la “caza de brujas” de comunismo, sino un grupo de personajes que descubrieron el potencial político del discurso de un enemigo interno (Hobsbawm, Historia del siglo XX, 1995, pág. 239). No se puede negar, sin embargo, que el anticomunismo en un país basado en la libertad de empresa y las libertades individuales resultaba un sentimiento genuinamente popular (Hobsbawm, Historia del siglo XX, 1995, págs. 238 - 239). Esa convicción de una superioridad del modo de vida americano se interioriza en muchos niveles, por ejemplo, desde lo religioso y lo desdeñable de un “comunismo ateo” (Fontana, 2011, pág. 46).

Otro capítulo que acrecentaría el sentimiento de histeria y férrea oposición al avance comunista sería el desenlace de la ya larga revolución china. La segunda guerra mundial fue vital para el desarrollo de la revolución, pues, por un lado, el conflicto entre comunistas y nacionalistas fue pausado con el fin de combatir al enemigo japonés, y por otro, la oposición a los japoneses despertó la simpatía popular hacia el bando comunista; lo anterior permitió su organización (Villani, La edad contemporánea, 1914 - 1945, 1997, pág. 165) (Veiga, Da Cal , & Duarte, 2006, pág. 88). Así pues, aunque desde nuestro consenso occidental de ver la guerra el escenario de pacífico se abre en 1941, según Villani, el conflicto empezó en 1937, con los enfrentamientos entre China y el Imperio Japones (Villani, La edad contemporánea, 1914 - 1945, 1997, pág. 165).

Si bien EE. UU. alentó en 1945 un gobierno de coalición entre los dos bandos, la guerra se reanudó en 1946 (Veiga, Da Cal , & Duarte, 2006, pág. 90). Roosevelt se había reunido con el nacionalista Chiang Kai-shek en El Cairo en noviembre de 1943, sin embargo, con la victoria de Mao, Chiang debió huir a la isla de Formosa, bajo protección norteamericana (Villani, La edad contemporánea, 1945 hasta hoy, 1997, pág. 22)

El primero de octubre de 1949, después del fin de la larga guerra interna entre el bando nacionalista y el bando comunista, Mao Tse-tung proclama la República Popular China, lo que resulta en una sorpresa tanto para Truman como para Stalin (Gaddis, 2011, pág. 55). Hasta el momento las proyecciones de EE. UU. en China eran positivas, sin embargo el triunfo de la revolución se percibió en occidente como un triunfo de Moscú, y una derrota contra Inglaterra y su larga trayectoria de juegos de poder en la región desde el siglo XIX (Veiga, Da Cal , & Duarte, 2006, pág. 87). El triunfo de la revolución significaba, además, la pérdida de un gran aliado de EE. UU. en el Pacífico, que había sido representado en varios filmes bélicos de la época como el gran amigo de los héroes norteamericanos en la región.

El impacto de la revolución China fue notorio en EE. UU., por un lado, mermó la fuerza de los sindicatos y la fuerte presencia de los demócratas en el poder, quienes habían tenido la presidencia del país desde 1933; además de esto acrecentó el ambiente de histeria colectiva (ya existente por el descubrimiento de una red de espionaje soviética dentro de EE. UU. en 1948) por la “ofensiva de la izquierda”. Esta paranoia se encarnará en personajes como el ya mencionado senador republicano McCarthy, quien como presidente del “Comité de Actividades Anti-Americanas” logró la aprobación por parte del congreso de la *International Security Act*, que permitía investigar “actividades comunistas”, y la *Immigration and Nationality Act*, que exigía a inmigrantes y extranjeros jurar “fidelidad a EE. UU”. Dicha paranoia es, según Veiga, Da Cal y Duarte, la prueba de la creación, para 1950, de un nuevo enemigo: uno capaz de ingresar al país y acceder a ciertos establecimientos “domésticos” (Veiga, Da Cal , & Duarte, 2006, págs. 91 - 93). La “caza de brujas” se mermaría en 1951, cuando el senado condenó los excesos del senador McCarthy, y lo separó de la presidencia de la comisión investigadora (Villani, La edad contemporánea, 1945 hasta hoy, 1997, pág. 219). Una vez que los japoneses fueron acercados a la cultura occidental, los norteamericanos pasaron la imagen negativa del combatiente nipón de la segunda guerra mundial a los chinos y los

coreanos (Veiga, Da Cal , & Duarte, 2006, pág. 100). Narrativas como las expuestas en *The Face of Fu Manchu* o *Genghis Khan* aparecen en un periodo de gran ansiedad en EE.UU. respecto de china, particularmente en el periodo entre la guerra de Corea (1950-1953) y la guerra de Vietnam (1959-1975) (Frayling, 2014).

El “pánico rojo” en EE.UU. tiene antecedentes anteriores con el triunfo de Mao. Ya en la década de 1920 se denunciaban como comunistas las leyes que limitaban el trabajo infantil y daban voto a la mujer, así como también, en la década de 1930 (desde sectores de oposición a Roosevelt) a las políticas del *New Deal*; este temor a la izquierda llevaría en 1938 a la creación del *House Un-American Activities Committee* (Fontana, 2011, pág. 96).

Otro evento para nada desdeñable, ocurrido el mismo año de 1949, sería el descubrimiento de actividad nuclear por parte de la URSS, quien habría realizado una prueba con la bomba nuclear. Esto despertó fuertes cuestionamientos sobre el equilibrio mundial de poderes en el mundo de la post-guerra (Tindall & Shi, 1984, pág. 305).

2.3.Un punto caliente en la Guerra Fría. La guerra de Corea:

Al acabar la guerra en el Pacífico, tal como ocurrió con Alemania, la península de Corea fue ocupada por dos facciones distintas de los vencedores: desde el norte por las tropas de la URSS, y desde el sur, por las tropas norteamericanas. Al momento de la ocupación, en 1945, no parecía existir ningún interés bélico o estratégico (Gaddis, 2011, pág. 59). Sin embargo, los acontecimientos en la esfera internacional entre el fin de la guerra y 1950 cambiaría de forma radical la significación del control sobre la península. La volatilidad de la futura situación en la península la ilustra John Lukacs:

"En 1950, a menos de 5 años de que los generales de EEUU (incluyendo a MacArthur) habían solicitado la entrada de ejércitos soviéticos en Manchuria y en Corea contra los japoneses, las tropas americanas tuvieron que mantener una guerra contra un satélite de Rusia -La comunista Corea del Norte- desde el territorio japonés" (Lukacs, 1962, pág. 49).

En 1943, durante la conferencia de El Cairo, se había pactado la independencia de la península, sin embargo, en 1945, después de la caída del imperio japonés, las tropas soviéticas

entraron a la península por el norte, y las tropas norteamericanas desembarcaron el Seúl y avanzaron hacia el norte. El límite máximo de este avance pacífico sería el paralelo 38 (Veiga, Da Cal , & Duarte, 2006, pág. 93). En un principio la ocupación y el límite habían servido para que norteamericanos y soviéticos recibieran la rendición de las tropas japonesas, y hasta 1947 se habían realizado esfuerzos por poner fin a la división de la península; se creó una comisión mixta soviético-norteamericana en 1946 para la creación de un gobierno provisional, sin embargo, según Fontaine, el rechazo de los países del Este al plan Marshall tensionó las relaciones e impidió un acuerdo (Fontaine, 1970, págs. 13 - 14). Ante el fracaso de las iniciativas de EE.UU. y la URSS por unificar el gobierno y abandonar la península (en parte gracias a la creciente rivalidad entre ambas potencias) el asunto fue trasladado a las Naciones Unidas en 1947. El organismo decidió la celebración de elecciones en la primavera de 1949, sin embargo, muchos coreanos, principalmente los simpatizantes y cercanos a China y Moscú en el norte se negaron, esto impidió la realización de elecciones en el norte de la península. El sur, sin embargo, se mantuvo la decisión de elecciones sancionadas por las Naciones Unidas (Gaddis, 2011, pág. 60). Muchos coreanos boicotearon la jornada electoral y el abstencionismo fue alto, pues se consideraba que la celebración de elecciones dividiría al país. Quienes supusieron esto no se equivocaron. En este panorama la victoria la obtuvo el nacionalista y anti-comunista Syngman Rhee, quien proclamó Corea del Sur. En respuesta, el comunista Kim Il-sung proclamó Corea del Norte, apoyado y avalado por los soviéticos, quienes lo reconocían como jefe del gobierno del naciente Estado al norte de la península desde el 12 de octubre de 1948 (Fontaine, 1970, pág. 14) (Veiga, Da Cal , & Duarte, 2006, págs. 94 - 95).

Como se mencionó anteriormente, no existía al momento de la ocupación un interés estratégico particular en la península de Corea al momento de su ocupación. El 12 de enero de 1950 Dean Acheson, secretario de Estado de Truman, estableció un “perímetro defensivo” que incluía a Japón, pero dejaba por fuera a la península (González M. , 2002, pág. 107) (Gaddis, 2011, pág. 61) (Veiga, Da Cal , & Duarte, 2006, pág. 95). Sin embargo, una eventual invasión desde el norte representaría una violación al límite sancionado por las Naciones Unidas, y por tanto una violación al nuevo orden internacional, tal y como a inicios de la segunda guerra mundial había ocurrido con la Sociedad de las Naciones (Gaddis, 2011, pág. 63). La creciente

(Gaddis, 2011, pág. 63). Esta sería la primera vez que un ejército entraría a una guerra bajo las banderas de la ONU (Villani, La edad contemporánea, 1945 hasta hoy, 1997, pág. 22)

En octubre de 1950 las tropas de Corea del sur, con el general MacArthur, cruzaron el paralelo hacia Corea del Norte (Veiga, Da Cal , & Duarte, 2006, pág. 97) Y sería después del avance de las tropas norteamericanas por la península que China se decidiría por apoyar a Corea del Norte (Gaddis, 2011). La ofensiva de Corea del Norte junto a los refuerzos chinos sería violenta, y casi expulsa a las tropas de la ONU de la península; la hábil solución del General MacArthur sería un desembarco en la retaguardia de las tropas del norte. Ambas fuerzas, hacia el final del conflicto, terminarían prácticamente en las posiciones territoriales en las que iniciaron.

El general MacArthur es destituido por el presidente Truman ante la propuesta del primero de acabar la confrontación con un ataque nuclear. En EE. UU. el general es recibido como un héroe, en un ambiente donde triunfa el Macartismo, la paranoia, y la “caza de brujas” comunistas (Veiga, Da Cal , & Duarte, 2006, págs. 98 - 99). Se prepararía entonces, según Villani, una revancha republicana (Villani, La edad contemporánea, 1945 hasta hoy, 1997, pág. 23).

El armisticio se lograría en julio de 1953, y fue únicamente posible luego de la muerte de Stalin, quien se negaba a la negociación (Gaddis, 2011, págs. 70, 82). El armisticio se celebró aun ante la negativa de Rhee, quien pretendía seguir con la guerra (Veiga, Da Cal , & Duarte, 2006, pág. 99). Según Gaddis, el apoyo de EE. UU. al gobierno de Rhee demuestra más su interés por combatir el avance de la órbita soviética, que por garantizar los procesos de libertad y democracia en el mundo, pues el gobierno de Corea del Sur representaba uno de corte autoritario, y el propio Rhee no parecía tener mucho interés en procesos democráticos (Gaddis, 2011, pág. 159).

A la “cortina de hierro” de Europa habría que sumarle la “cortina de bambú” en el Pacífico.

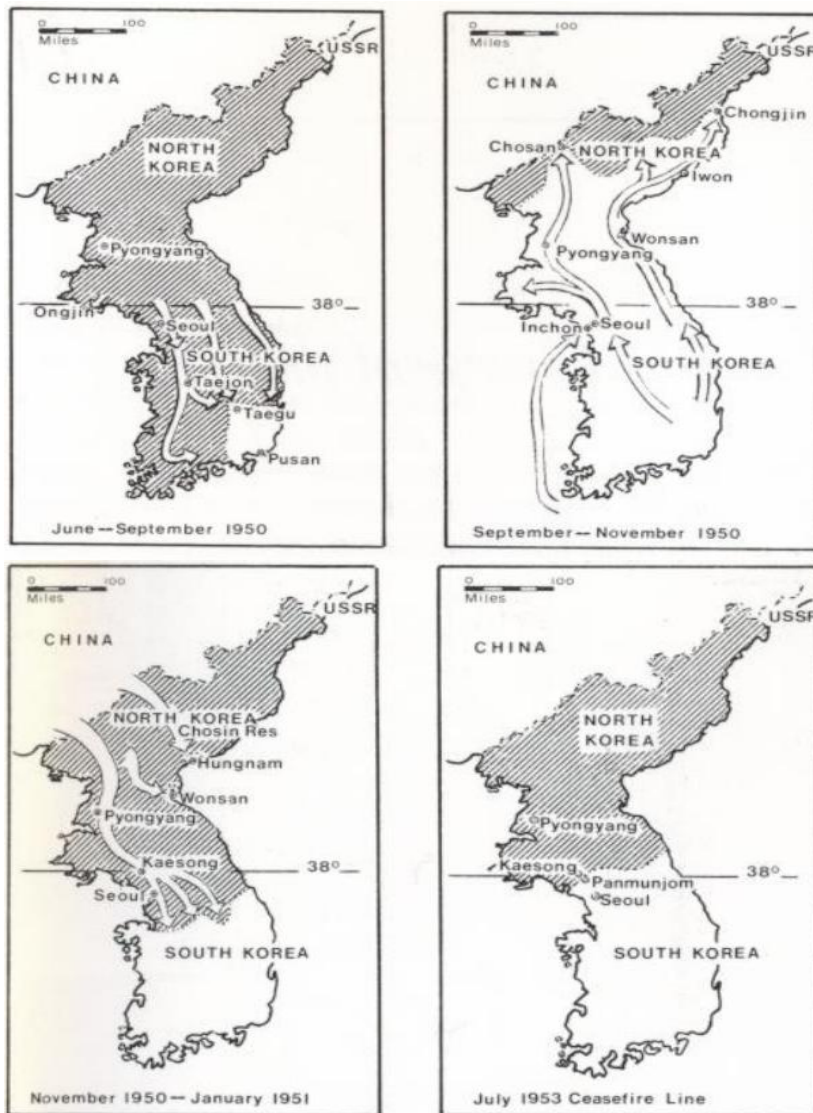


Ilustración 25: Mapas del desarrollo de la guerra de Corea. (Thomas & Abbott, 1993, págs. 4 - 5)

En la opinión de Hobsbawm, el periodo más explosivo de la primera recta de la guerra fría sería entre la proclamación formal de la “Doctrina Truman” en marzo de 1947, y abril de 1951, cuando el mismo Truman destituyó al general MacArthur (Hobsbawm, Historia del siglo XX, 1995, pág. 233). Xiaobing Li en *The Cold War in East Asia* diría que en Asia serían Corea y Vietnam las “hot wars” de la guerra fría; esto es, los enfrentamientos que más cerca estuvieron de convertirse en una confrontación directa entre EE. UU. y la URSS (Li, 2018, pág. 2).

2.4. La “primera guerra fría” y el “detenté”:

La gran cantidad de tensiones entre los aliados liderados por EE. UU., y los soviéticos, desde 1945, llevaría a la consolidación de dos bloques de dimensiones globales, cada uno con proyectos políticos, culturales, sociales y económicos distintos. Por un lado, tendríamos al bloque capitalista, y por otro lado al bloque comunista. En los primeros años de la década de 1950 los roces entre ambos bloques serían tensionantes, y episodios como la guerra de Corea y la división de Alemania llevaron a pensar en la posibilidad de un enfrentamiento militar directo, e incluso, con la posibilidad del uso de armas nucleares. Hacia la década de 1960, sin embargo, dichos roces disminuirían, llevando a muchos a pensar que la guerra fría había finalizado. Sin embargo, con el inicio de los sesentas el *stage* global volverían a subir de temperatura, con episodios como la crisis de los misiles y el estallido de la guerra de Vietnam. El periodo que inicia con la guerra de Corea y finaliza con la culminación del “enfriamiento” de la guerra fría (también llamado *detenté*) sería llamado “primera guerra fría”. Durante el periodo de la post-guerra y esta primera guerra fría Asia se convirtió en un escenario de particular interés (Klein, 2003, pág. 4).

Durante esta primera recta de la guerra Asia se convierte en un escenario central en las tensiones entre los dos bloques. Según Xiaobing Li, las tensiones en dicho continente ayudaron a lo que denomina una “larga paz en Europa” (Li, 2018, pág. 2), haciendo referencia a la relativa paz que vivieron los europeos en comparación (y gracias) a las situaciones tensionantes y de casi enfrentamiento directo que se vivieron en Asia, particularmente en Asia-Pacífico. Destaca en este periodo la presencia de grupos pro-independentistas y anti-imperialistas, frecuentemente de izquierda, que preocupaban al bloque capitalista en la medida que su presencia en países del tercer mundo podía desembocar en el establecimiento de un gobierno comunista o muy cercano a la órbita soviética; varios de estos grupos inician su formación o se fortalecen con la ayuda que en la segunda guerra mundial recibieron de los aliados en la lucha contra el imperio japonés (Li, 2018, pág. 39), sin embargo terminarán conformando grupos nacionalistas y anti-imperialistas al finalizar la guerra. Esto significaría no solo una actitud beligerante hacia los restantes territorios imperiales de los imperios europeos (como en los casos de Birmania e Indochina), sino en un acercamiento al bloque comunista, y el surgimiento de varios partidos y grupos políticos de izquierda. Un año antes del triunfo de la revolución china (1948) se celebraría en Calcuta el *Conference of Youth and*

Students of Southeast Asia Fighting for Freedom and Independence, donde algunos historiadores sostienen que se originaron varios movimientos de corte socialista y comunista; en 1953 el Partido Socialista de Birmania convocó a varios partidos comunistas y socialistas de la región a la *Asian Socialist Conference*. Como medidas “contrarrevolucionarias” del bloque capitalista, Hollywood, junto a la CIA e iniciativas privadas crearían una agenda cultural en la región, que veremos más adelante, además de firmar el tratado de la SEATO, con países de las regiones del Pacífico y el Indico, además de EE.UU., Gran Bretaña y Francia, con el objetivo de contrarrestar el avance comunista.

La gran singularidad de la guerra fría, según Hobsbawm, es que no hubo objetivamente ningún peligro inminente y real de guerra (Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 1995, pág. 230) aunque la sensación general en algunos puntos indicase lo contrario. La anterior idea puede tener unas complicaciones de interpretación, pues si bien es cierto que las dos nuevas potencias aceptaron el relativo equilibrio del mundo después de la guerra, el avance de cada bloque en el tercer mundo, como ya se mencionó, fue motivo de roces violentos, y de enfrentamientos tanto armados como no necesariamente bélicos. Jamás hubo una confrontación directa que se pudiese traducir como guerra, aunque varias generaciones crecieran con la amenaza de un posible ataque nuclear (Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 1995, pág. 230).

En términos económicos y hegemónicos la URSS se encontraba en clara desventaja frente a EE.UU. (Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 1995, pág. 238), esto no implicó, sin embargo, que la sensación de peligro por el avance del comunismo en el mundo no fuese real. Durante la primera guerra fría, una vez culminada la guerra de Corea, los ánimos descendieron y la relación entre los bloques mejoró, durante un lapso de tiempo, considerablemente. 1959 representa el año de mejores relaciones entre las dos potencias, antes de que el proceso de distensión acabase y las relaciones volvieran a tensionarse con episodios como el de la crisis de los misiles, y grandes conflictos como la guerra de Vietnam.

El conflicto en Vietnam comparte un par de características con el de Corea, en el sentido que se estableció un paralelo como límite de división (el paralelo 17) esperando que después de elecciones libres el país volviera a unirse, así como también se puede comparar la existencia de un bando simpatizante con el comunismo, y uno simpatizante con Francia. EE.UU., bajo la presidencia de Eisenhower, no está completamente de acuerdo con el acuerdo respecto del

paralelo 17, ya que había obtenido permiso inglés para su intervención en la región (Villani, La edad contemporánea, 1945 hasta hoy, 1997, pág. 211). Los choques y enfrentamientos en la frontera no tardarán en hacer estallar la guerra, comprometiendo a Vietnam del Norte con China y la URSS, y Vietnam del sur con EE.UU.. La guerra de Vietnam movilizará, dentro de EE.UU., a varios sectores de la población que se proclamaban anti-bélicos y repudiaban la intervención de su país en el sudeste asiático. Con mucha fuerza en el desarrollo de ese conflicto, aunque ya con anterioridad, se pone en evidencia una crisis de autoridad del modelo intervencionista-militarista norteamericano.

Otro elemento característico de esta primera parte de la guerra fría sería el acercamiento entre China y la URSS después del triunfo de la revolución en el país asiático. Este mismo acercamiento se enfriaría hacia el final del periodo aquí estudiado. En 1960 las relaciones entre los países empeorarían, ante la decisión soviética de retirar toda ayuda a China (Villani, La edad contemporánea, 1945 hasta hoy, 1997, pág. 215).

Este estudio finaliza, cronológicamente, antes de que la naturaleza de la guerra fría, con el fin de la distensión, se modificar. Con la excepción de la guerra de Vietnam, el escenario del Pacífico cederá su preponderancia en comparación con América Latina y el oriente medio. El ánimo militarista que la segunda guerra mundial imprimió en la gran mayoría de la población civil empezará a descender conforme avance la guerra de Vietnam (y solo se recuperaría hasta la Guerra del Golfo) (Boggs & Pollard, 2016, pág. 16).

2.5. El Hollywood de la post-guerra y la primera guerra fría:

Como hemos visto, Hollywood ha tenido aproximadamente desde la década de 1930 un historial continuo y regular de censura y vigilancia de contenidos. Y así como el *New Deal* y la segunda guerra mundial modificaron dichas formas de censura y vigilancia, así mismo las modificarían las nuevas situaciones y fichas sobre el *stage* global luego de 1945.

Destaca, por ejemplo, en la post-guerra inmediata, el silencio en el cine respecto de la bomba atómica, y la crisis de las figuras de autoridad militares, antes mostradas como profundamente benévolas. Según Muscio, durante los años inmediatamente posteriores a la guerra

ocurre una crisis frente a las figuras de autoridad, y la imagen del líder y el héroe se tornan ambivalentes, confundiendo en ellos el bien y el mal (Muscio, 2012, pág. 872).

Dick nos cuenta que los enemigos de la segunda guerra mundial no desaparecerían de las narrativas de los filmes una vez acaba da la guerra, y que aun en 1949 el japonés militarista seguiría siendo representado por su crueldad y sadismo (Dick, 2016, págs. 105, 148). Esto se explica desde los postulados de Boggs y Pollard sobre la *good war*: Una guerra santa y completamente justificable donde el enemigo encarna la barbarie, la maldad y la tiranía. La segunda guerra mundial seguirá siendo un ejemplo perfecto de *good war* (Boggs & Pollard, 2016, pág. 47) que, posteriormente, añadirá algunos matices a sus antagonistas, pero mucho más a sus protagonistas (los héroes norteamericanos), además de exponer como principios máximos y recurrentes el patriotismo y el heroísmo. Según Boggs y Pollard, el uso de la *Good war* será una de las formas de mermar las acciones cuestionables en la guerra, otra forma mencionada por los autores será la de no nombrar, o eliminar del debate público dichas acciones (Boggs & Pollard, 2016, pág. 50), tal como ocurrió con la bomba atómica.

EE. UU. se vio obligado a crear una política de propaganda que contrarrestara la de momento exitosa propaganda soviética por la paz y contra el belicismo norteamericano, que hasta 1949 había atraído tanto a europeos y soviéticos como a norteamericanos. Como resultado se crearon el *Congress for Cultural Freedom*, apoyado económica y secretamente por la CIA, y públicamente por varios intelectuales; y el *Psychological Strategy Board*. Ambas organizaciones tenían como objetivo crear una agenda cultural (que no hiciera evidente la participación del gobierno norteamericano) que reforzara el *softpower* de cara al avance del comunismo (Fontana, 2011, págs. 125 - 126). En Asia, la agenda cultural cinematográfica se centró principalmente en el sudeste asiático, con la unión, en 1953, de ejecutivos y creadores de contenidos de Hollywood (entre los que figuró, por ejemplo, la figura de Frank Capra) y *The Asia Foundation* (TAF), una iniciativa privada, con la CIA como mediadora. La idea de esta unión era bastante similar a la del *Congress for Cultural Freedom*: Agrupar a personajes de la industria del cine, reconocidos además por su lucha anti-comunista, para poder influir en la creación y consumo de cine en el sudeste asiático, creando el *Committee for Free Asia* y contrarrestando las influencias comunistas en la región, utilizando como herramienta el *Film Festival in Southeast Asia*, celebrado por primera vez entre el 8 y el 15 de mayo de 1954 en

Tokio; entre 1954 y 1955 la TAF, además de sus oficinas en San Francisco y New York, abrió oficinas en Tokio, Taipei, Hong Kong, Manila, Kuala Lumpur, Rangoon, Kabul, Dacca, Karachi, Seoul y Bangkok (Lee S. , 2017, págs. 108 - 110, 112). La preocupación de EE.UU. por el avance comunista en la región tiene bastante que ver con el triunfo de la Revolución China, pero también con la *Conference of Youth and Students of Southeast Asia Fighting for Freedom and Independence*, que se reunió en Calcuta en febrero de 1948 (un año antes del triunfo de la revolución china), al que asistieron delegaciones de varios países del sudeste asiático como Birmania, Indonesia , Malaya, India, Filipinas, Vietnam, además de China y la Unión Soviética, y donde se cree, iniciaron varios de los movimientos de corte comunista de la región¹⁰. Tampoco se puede perder de vista el nacimiento de la *Asian Socialist Conference* en enero de 1953, en Birmania, convocada por el partido socialista de dicho país con el objetivo de unir fuerzas con otras organizaciones socialistas en el sudeste asiático. La estrategia cultural del TAF coincide con la firma del tratado de la SEATO en Manila en 1955, compuesto por EE. UU., Gran Bretaña, Francia, Australia, Nueva Zelanda, Pakistán, Filipinas y Tailandia, con el objetivo de proteger a la región de la influencia de China y la URSS.

Como parte de la paranoia creada por la “caza de brujas Macartista”, se ciñó sobre Hollywood una censura de filmes y creadores de filmes que pareciesen simpatizar con el comunismo, aun cuando estas películas hubiesen sido creadas antes de 1945. Se creó una *blacklisted films*. Según Fontana, lo que se perseguía dentro del cine no era una infiltración comunista, sino una tradición cinematográfica de la década de 1930 influenciada por un compromiso social y de luchas contra desigualdades y racismo, realizado por personas que durante los años posteriores a la depresión se unieron a sindicatos y agrupaciones con matices de izquierda (Fontana, 2011, pág. 130); concuerda con lo anterior Bernard F. Dick al señalar que los guiones identificados por parte de Hollywood hacia la izquierda corresponden a formas del lenguaje cinematográfico propias de la depresión y el *New Deal* (Dick, 2016). En el ambiente de este “pánico rojo” el FBI, la *Motion Picture Alliance*, y la *House Committee on un-American Activities* serán las responsables de buscar y encontrar propaganda comunista en los productos de Hollywood (Sbardellati, 2012, pág. 185), Siendo la *Motion Picture Alliance*, creada

¹⁰ No podemos perder de vista la importancia de la influencia comunista en muchos movimientos nacionalistas y anti-imperialistas en Asia, África, y América Latina.

en 1944, una organización con ideales marcadamente anti-comunistas que buscaba la “preservación de los ideales norteamericanos” (Sbardellati, 2012, pág. 70).

En 1956, bajo la presidencia de Eisenhower, producto de la iniciativa de algunos militares con el apoyo de la CIA, algunos representantes del *Joint Chiefs of Staff* se reunieron en California, en las oficinas de la MGM, con varias personalidades de industria del cine como John Ford, John Wayne y Ward Bond, con el objetivo de crear películas que expusieran explícitamente bondades de la libertad norteamericana, y en contraposición, denunciasen las condiciones del comunismo (Fontana, 2011, pág. 131); el papel de la CIA en la interferencia de creación de guiones y contenido entre las décadas de 1950 y 1960 consistió principalmente en limpiar la imagen del gobierno norteamericano en los filmes, suprimiendo o mermando acciones cuestionables como crueldad, sabotaje, etc. (Willmetts, 2013, pág. 143). Este mismo año se lanza el programa *People-to-people*, creado por la USIA (*United States Information Agency*), un programa cultural que imitaba las estrategias de uso de la cultura como propaganda usadas por los soviéticos, que si bien pretendía un intercambio de experiencias académicas, humanitarias y culturales con ciudadanos de todo el mundo en pro del entendimiento entre naciones, terminó privilegiando la exportación de las propuestas estadounidenses hacia el exterior; el programa se dedicó a exportar productos culturales de factura norteamericana (exposiciones de pintura abstracta, conciertos de jazz, etc.) a países de todo el mundo (Japón, Filipinas, y Camboya, entre ellos) (Li, 2018, págs. 49 - 51).

Los productos culturales se encontraron, entonces, fuertemente mediados por las proyecciones de un proyecto político de escala doméstica e internacional. Muchos filmes no solo hicieron parte de programas que pretendían exhibir las bondades del modo de vida del “mundo libre”, sino que cualquier pista que fuese en contravía de las premisas de dicho mundo podría ser leída, en el ambiente del pánico rojo, como una amenaza, y perseguida como tal.

Con un nuevo y claro antagonista en el ámbito internacional, las encarnaciones del mal se modificarían en muchas narrativas. La figura de los soviéticos iría remplazando en los antagonismos de la segunda guerra mundial como el de los nazis (Dick, 2016, pág. 5). El pánico rojo crearía a nuevos agentes y espías soviéticos donde antes había alemanes y japoneses, aunque características más específicas del peligro amarillo seguirían siendo exclusivamente

usadas sobre personajes asiáticos, siendo entonces los chinos, principalmente, quienes ocupen el lugar del japonés de la segunda guerra (Dick, 2016, pág. 217).

Dentro de las proyecciones de la política internacional en el mundo del cine, resalta el hecho de que Japón y sus productos culturales empiezan a figurar dentro del gusto del arte y el entretenimiento norteamericano después de que Japón ingresa al juego internacional en calidad de aliado (y subordinado, durante el periodo de ocupación) de EE. UU.. Lo anterior es evidente prestando atención al protagonismo que van a tener personajes como Akira Kurosawa en el consumo de arte y entretenimiento en Norteamérica. En la 24ª ceremonia de los *Academy Awards*, en 1952, el premio honorífico¹¹ a mejor película de habla no-inglesa le sería entregado a Kurosawa por su filme *Rashōmon*; sería la primera vez que el premio fue entregado a un filme japonés y no-europeo desde su creación en 1947. Este mismo reconocimiento se les otorgaría a otros dos filmes japoneses en los años de 1955 y 1956 (*Jigokumon* de Teinosuke Kinugasa en 1955, y *Miyamoto Musashi* de Hiroshi Inagaki en 1956). El galardón no volvería a ser entregado a un país no-europeo hasta 1969.

Los personajes heroicos y las figuras de autoridad militar que llenan los *spotlights* de los filmes del periodo 1942-1945 tendrán en la postguerra una serie de matices liminales, vacilantes, y negativos en muchos casos. Son evidentes en este periodo los conflictos y desacuerdos internos entre los protagonistas, así como una evidente crisis de autoridad clara en las características negativas y violentas de los personajes que representan altos mandos del ejército norteamericano. Estos conflictos son visibles a nivel de la sociedad norteamericana, que en las décadas de 1950 y 1960 liderará movimientos contra el militarismo y la intervención norteamericana, con casos como los de los movimientos de *Ban the Bomb* o contra la intervención y guerra en Vietnam.

2.6.Filmes:

¹¹ El premio a mejor película de habla no-inglesa en los *Academy Awards* solo fue honorífico hasta 1956, desde dicho año se empezó a entregar como premio (con estatuilla).

2.6.1.: Sands of Iwo Jima (1949):

Titulo:	Sands of Iwo Jima
Fecha de estreno:	Diciembre de 1949
Director:	Allan Dwan
Productora:	Republic Pictures
Distribuidora:	Republic Pictures
Duración:	100 minutos
Datos técnicos:	Blanco y negro / Aspecto 1.37:1

Se justifica o legitima el pre-juicio hacia el japonés:	Jingoísmo:	Se relaciona al japonés con la traición y deshonestidad:	Se relaciona al japonés con la crueldad y el salvajismo:	Se presenta a los japoneses como masa anónima:	Se presentan los valores japoneses raros y diferentes:	Se presenta como negativo el prejuicio hacia el japonés:	El héroe acepta o defiende al japonés:
No	Si	Si	No	Si	No	No	No

Elementos emergentes:	Conflictos entre los norteamericanos.
-----------------------	---------------------------------------

El filme *Sands of Iwo Jima* (1949) nos cuenta la historia del Sargento John M. Stryker y sus hombres en las últimas confrontaciones de la Guerra del Pacífico, desde su entrenamiento y relaciones hasta el asalto final a Iwo Jima. El Sargento John M. Stryker (interpretado por John Wayne) representa un personaje liminal entre el héroe y anti-héroe, esto gracias a las relaciones conflictivas con sus hombres, el uso de la fuerza de forma violenta contra ellos, los dudosos métodos que emplea en el entrenamiento, y su alcoholismo. Conforme avanza la película sus hombres le van comprendiendo más, y en el punto final de la batalla, cuando este se redime ante sus hombres, es asesinado, momentos antes de que la bandera de EE.UU. sea levantada en Iwo Jima.



Ilustración 26: Escena del filme "Sands of Iwo Jima" (minuto 52.16).



Ilustración 27: Escena del filme "Sands of Iwo Jima" (minuto 1.33.42).



Ilustración 28: Escena del filme "Sands of Iwo Jima" (minuto 1.43.45).

En el filme podemos ver el antagonismo claro de la figura de los japoneses, expuestos de nuevo de una forma anónima, despojados de cualquier característica no militar, y atacando siempre desde las sombras y por la espalda (literalmente todos los ataques de japoneses expuestos en la película son emboscadas y ataques por la espalda, tal como podemos observar en las ilustraciones 26, 27 y 28, donde inclusive son armas de combate cuerpo a cuerpo (asociables con el puñal como la espada y la bayoneta), como se da fin a la vida de algunos de los protagonistas; es cierto que no todas las muertes ocurren con armas de combate cuerpo a cuerpo, pero si un número considerable).



Ilustración 29: Escena del filme "Sands of Iwo Jima" (minuto 37.35).



Ilustración 30: Escena del filme "Sands of Iwo Jima" (minuto 58.16).

Sin embargo, la figura de los japoneses pasa a un segundo plano, en contraposición a las tensiones y los protagonismos vacilantes de Stryker y algunos de sus hombres. La importancia de lo anterior radica en que los protagonismos no son tan claros y tajantes como en las películas anteriormente expuestas, ubicando esta vez a un grupo de héroes norteamericanos con un anti-héroe a la cabeza, y despojados de uno de los elementos más característicos de las películas trabajadas en el capítulo primero: la convivencia pacífica de soldados norteamericanos, la hermandad (como se observa en las ilustraciones 29 y 30), al punto tal que uno de los hombres de Stryker confiesa a sus compañeros que “le odia más que a los japoneses”.

- Soldado: “*Somethimes i dont know which I hate worse, him or the nips.*”

(Diálogo del filme *Sands of Iwo Jima* (minuto 9.04 – 9.06))



Ilustración 31: Escena del filme "Sands of Iwo Jima" (minuto 1.47.46).

Inclusive apenas hay menciones de los japoneses y de lo que los norteamericanos piensan de ellos. Además del diálogo ya citado donde se refieren a los primeros como *nips* (término despectivo), solo sobresale una escena, en la que se refieren de nuevo a los japoneses como “*Those lemon-coloured guys*” (minuto 37.01).

La película, inicia con una dedicatoria a los marines americanos que asistieron y participaron en la película, y aunque muestra un relativo desencanto de la vida militar, termina con la glorificación de la campaña norteamericana en la icónica escena de la bandera sobre Iwo Jima:

- “*To the United States Marine Corps whose exploits and valor have left a lasting impression on the world and in the hearts of their countrymen. Appreciation is gratefully acknowledged for their assistance and participation which made this picture possible.*” (Escena del filme *Sands of Iwo Jima* (minutos 1.26 – 1.35)).

Allan Dwan, director del filme, fue un director, productor y guionista canadiense de varios westerns, comedias y dramas desde la década de 1910, sin un historial especialmente importante de películas bélicas.

Nuestro héroe/anti-héroe, por su parte, fue uno de los actores más reconocidos del cine norteamericano del siglo XX. John Wayne inició su carrera en el cine en la década de 1920 con varias películas de acción y westerns. Durante la segunda guerra mundial, pese a su ánimo de enlistarse, fue declarado exento, y por varios contratos laborales y su edad al momento del ataque a Pearl Harbor (34 años) jamás prestó el servicio; lo más cerca que estuvo de servir a su país en la guerra fue como parte de los shows de entretenimiento de la *United Service Organizations*. Desde entonces John Wayne se presentaría siempre en la esfera pública como un hombre sumamente patriota, a tal punto que, en 1980, de forma póstuma, el presidente Jimmy Carter le otorgó la “Medalla Presidencial de la Libertad”, uno de los máximos reconocimientos civiles existentes en EE. UU. En el periodo de la segunda guerra Wayne actuó en el filme bélico *Flying Tigers* (1942). En la post-guerra la popularidad de Wayne aumentaría, y protagonizaría otras varias películas de cine bélico; aparecería además en más de 20 películas del director John Ford, quien fuera el oficial de servicios cinematográficos de EE.UU. durante la segunda guerra mundial, y cercano colaboradores de Washington con filmes sobre las guerras de Corea y Vietnam; la mayoría de apariciones de Wayne en los filmes

bélicos será en calidad de altos rangos de la jerarquía militar estadounidense (Dick, 2016, pág. 212).

Wayne siempre se identificó como un republicano conservador y anti-comunista, fue miembro de la *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* desde 1944, llegando a ser presidente de esta en 1949, apoyó además la *House Un-American Activities Committee*, encargada de la búsqueda de propaganda comunista en el cine hollywoodense. Además (Dick, 2016, pág. 213), apoyó públicamente la guerra de Vietnam en la década de 1970.

La película recibió la nominación a los *Academy Awards* por mejor actor para John Wayne, y se ubicó como séptima en taquilla en su año de estreno (Muscio, 2012, pág. 871).

2.6.2.: Bad Day at Black Rock (1955):

Titulo:	Bad Day at Black Rock
Fecha de estreno:	Enero de 1955
Director:	John Sturges
Productora:	Metro-Goldwyn-Mayer
Distribuidora:	Metro-Goldwyn-Mayer
Duración:	81 minutos
Datos técnicos:	Color / Aspecto 2.55:1

Se justifica o legitima el prejuicio hacia el japonés:	Jingoísmo:	Se relaciona al japonés con la traición y deshonestidad:	Se relaciona al japonés con la crueldad y el salvajismo:	Se presenta a los japoneses como masa anónima:	Se presentan los valores japoneses raros y diferentes:	Se presenta como negativo el prejuicio hacia el japonés:	El héroe acepta o defiende al japonés:
No	Si/No	No	No	No	No	Si	Si

Elementos emergentes:	Relación conflictiva entre norteamericanos. Norteamericanos como antagonistas que encarnan los valores de la crueldad y la deshonestidad.
-----------------------	---

Bad Day at Black Rock (1955) de John Sturges, producida y distribuida por la *Metro-Goldwyn-Mayer* es una película de acción e intriga que nos cuenta la historia John J. MacReedy (interpretado por Spencer Tracy, quien dio vida al legendario Doolittle en *Thirty Seconds Over Tokyo*), un excombatiente de la segunda guerra mundial que, algunos meses después de finalizado el conflicto, visita un alejado y pequeño pueblo en el oeste norteamericano en busca de un japonés de nombre Komako. La intriga de la película inicia cuando son evidentes las señales de hostilidad de los habitantes del pueblo hacia el héroe MacReedy, como si no quisieran que este se enterara de un secreto que allí se esconde. Con el desarrollo de la trama nos enteramos que la búsqueda de MacReedy a Komako responde a una cuenta pendiente de la segunda guerra, pues el hijo de Komako salvó la vida a MacReedy en Italia, y en dicho acto perdió la vida; el héroe decide buscar entonces a Komako, el padre de su salvador, para entregarle la medalla que el ejército dio a su fallecido hijo por su acto heroico. Al no encontrar pista de Komako, MacReddy descubre que el japonés fue asesinado por los habitantes del pueblo poco después del ataque a Pearl Harbor, y que el antagonista, llamado Smith (interpretado por Robert Ryan), quien tiene el control entero del pueblo y ha tejido en él una red de secretos e informantes para ocultar el crimen, hará todo lo posible por no permitir que la verdad vea la luz.

Una vez MacReedy descubre el secreto, los habitantes del pueblo lo confrontan e intentan asesinarlo. Al final de la trama, y con la ayuda de tres habitantes del pueblo que deciden no seguir las ordenes de Smith, el héroe logra vencer a Smith, divulgar el crimen, y abandonar el pueblo.

En esta película ocurre un cambio drástico de los protagonistas donde, por primera vez en los filmes aquí analizados, el japonés no es el antagonista. En este caso particular nos encontramos ante un conflicto norteamericano – norteamericano donde el héroe del filme se ubica en la ferra defensa del japonés, y declara que le parece absurdo culparlo de los dramas de la Guerra del Pacífico.

Si bien, como también se hizo evidente en *Sands of Iwo Jima*, nos encontramos con los conflictos internos entre el bando norteamericano (en este caso, entre la ciudadanía civil norteamericana) ese no es el único rasgo relevante. Nos encontramos, también, con una mención explícita de la existencia de los campos de concentración norteamericanos para descendientes de japoneses:

- *Smith: "You were looking for what, Mr. MacReedy?"*

- *MacReedy: "I was looking for a man named Komako"*

- *Smith: "Komako. Sure, I remember him. Japanese Farmer. Never had a chance. Got here in '41, just before Pearl Harbor. Three months later, they shipped him off to a relocation center. Tough".*

(Diálogo del filme *Bad Day at Black Rock* (minutos 18.42 – 19.00))

Por otro lado, la película nos expone una condena directa al odio y el deseo deliberado y abierto de asesinar japoneses, ya que dicho odio irracional e impulsivo se encarna en la figura del antagonista Smith; en la escena que hace evidente este prejuicio el héroe desvincula a Komako con la guerra y el ataque a Pearl Harbor o la batalla de Corregidor solo por el hecho de ser japones. La batalla de Corregidor resultará importante en su mención, pues es uno de los capítulos más recordados por los norteamericanos en su derrota en las Filipinas. Derrota que por cierto significaría la huida del general McArthur del Pacífico antes del avance de la ofensiva aliada:

- *Smith: "I think i understand. You're an army man. Where'd you get it?"*

- *MacReedy: "Italy"*

- *Smith: "That's tough. I tried to enlist myself the day after those rats bombed Pearl Harbor"*

- *MacReedy: "What's stopped you?"*

- *Smith: "Physical. They wouldn't take me. Morning after Pearl, I was the first man at Marine recruiting in Sand City. Yhey wouldn't take me"*

- *MacReedy: "Tough"*

(...)

- *Smith: "What were you looking for in Adobe Flat?"*

- *MacReedy: "Like I told you, I was looking for a fellow named Komako. And like you told me, he wasn't there"*
- *Smith: (Rie)*
- *MacReedy: "What's so funny?"*
- *Smith: "Nothing. Just I don't believe you. I believe a man is as big as what he is seeking. I believe you are a big man, Mr. MacReedy"*
- *(...)*
- *Smith: "Why would a man like you be looking for a lousy Jap farmer"*
- *MacReedy: "You can't tell. Maybe I'm not so big"*
- *Smith: "Yes, you are. I believe a man is as big as what will make him mad. Nobody around here seems big enough to get you mad"*
- *MacReedy: "What makes you mad, Mr. Smith?"*



Ilustración 32: Escena del filme "Bad Day at Black Rock" (minuto 29.58).



Ilustración 33: Escena del filme "Bad Day at Black Rock" (minuto 53.35).

- *Smith: "Me? Nothing"*
- *MacReedy: "You're a pretty big man yourself. Yhe japaneses make you mad, don't they?"*
- *Smith: "Well, that's different. After that sneak attack on Pearl Harbor. Bataan..."*
- *MacReedy: "Komako made you mad?"*
- *Smith: "It's the same thing! Loyal "Japanese-Americans". That's a laugh. They're all mad dogs. What about Corregidor, the death march?"*
- *MacReedy: "What did Komako have to do with Corregidor?"*
- *Smith: "He wasn't a Jap, wasn't he?... Look Mr. MacReddy. There's a law in this country against shooting dogs. But when a see a mad dog, I don't wait for him to bite me."*

(Diálogo del filme *Bad Day at Black Rock* (minutos 38.46 – 40.42).

En otra escena podemos ver como uno de los antagonistas recrimina a MacReedy no estar de acuerdo con la satanización total de la figura del japonés:

- *Habitante del pueblo hablando a MacReedy: You're a yellow-bellied jap lover! Am I right or wrong?! (Diálogo del filme *Bad Day at Black Rock* (minutos 52.23 – 52.25)).*

Podemos observar que varios anti-valores vinculados otrora a los japoneses son esta vez encarnados por los norteamericanos: por un lado, tenemos los elementos del engaño, la traición, y la emboscada. En esta película no son los japoneses quienes se encuentran saboteando y espiando a los norteamericanos, sino que son Smith y sus colaboradores quienes asesinan a Komako sin estar este armado, sabotean la búsqueda de MacReedy, le vigilan todo el tiempo (como se puede observar en las ilustraciones 32, con un norteamericano espiando a MacReedy para luego perseguirle e intentar matarle en la ilustración 34, o cuando el héroe del filme descubre los planes de Smith y sus secuaces de matarle por la espalda con una navaja, en la ilustración 33, haciendo uso de la daga como elemento iconográfico que remite a la traición y el ataque por la espalda) y, como descubriremos hacia el final de la película, estafan



Ilustración 34: Escena del filme "Bad Day at Black Rock" (minuto 31.34).

a Komako a su llegada al pueblo, tal como se puede ver en el siguiente diálogo, entre MacReedy, y dos habitantes del pueblo que han dejado de simpatizar con Smith:

- MacReedy: *"Did Komako have any other family besides his son, Joe?"*

- Habitante del pueblo: *"Son? Nobody around here ever know he had a son"*

-MacReedy: *"Yes, he had a son. He's dead, too. He's buried in Italy."*

-Habitante del pueblo: *"I asked you before: Why did you come here?"*

-MacReedy: *"Why, this Komako boy died trying to save my life. They gave him a medal. I came here to give it to his old man. I figured the least I could do was give him one day out of my life"*

- (...)

- Habitante del pueblo: *"Smith owned Adobe Flat. He leased it to Komako. He figured he cheated him because you gotta have water to raise anything. There never was any water on Adobe Flat. Komako dug a well. He must have gone down 60 feet."*

- Recepcionista del hostel: *"He got plenty of water. That made Smith pretty sore. He didn't like japs anyway. The day after Pearl Harbor, Smith went to Sand City."*

-MacReedy: *"Yeah, he got turned down. Tried to enlist".*

- Recepcionista del hostel: *"When he got back, he was pretty sore. Around 10.00, we all started drinking. (...) We were all drunk... Patriotic drunk. We wanted to go out*

to scare the jap a little and have a little fun. When we got there, he heard us coming and locked the door. Then Smith started a fire, and the jap came running out, his clothes were all burning. And then Smith shot him.

(Diálogo del filme *Bad Day at Black Rock* (minutos 1.03.28 – 1.05.17))

Otras escenas del filme nos muestran cómo los antagonistas, simulando los principios bajo los cuales se representan los ataques de los japoneses presentados por Donald (Donald, 2017), atacan por la espalda, demostrando satisfacción en la crueldad de sus ataques. Por su parte el héroe no es quien inicia los ataques, sino quien se ve obligado a responder. En la ilustración 34 vemos el rostro de uno de los antagonistas al intentar sacar a MacReedy del camino chocando su auto (el de MacReedy) por detrás, después de abordarlo por sorpresa en el camino. Tenemos entonces la figura de la crueldad y la satisfacción con la violencia, además del ataque por la espalda, encarnados en el personaje de un norteamericano.

John Sturges, el norteamericano director del filme, inició su carrera hacia la década de los 40s, y dirigiendo, durante la segunda guerra mundial, películas y documentales de entrenamiento para las fuerzas aéreas. La mayoría de su filmografía se compone de películas de suspenso y drama, exceptuando el documental bélico *Thunderbolt* (1947).

Robert Ryan, quien da vida al antagonista, actuó y protagonizó varias películas bélicas durante la segunda guerra mundial, como lo son *Bombardier* (1943), *Behind the Rising Sun* (1943), *Marine Raiders* (1944). Se enlistó durante dicha guerra en la marina y prestó servicio militar de 1944 a 1945. En su carrera fílmica durante la post-guerra actuó principalmente en westerns y películas de suspense.

La película fue nominada a los *Academy Awards* en las categorías de mejor actor principal, mejor director, y mejor guion; en el festival de Cannes Spencer Tracy se llevó la victoria como mejor actor, y el director fue nominado a la Palma de Oro. Tendría algunos reconocimientos posteriores por parte de la *Boston Society of Film Critics* en 2003, y por la *National Film Preservation Board USA* en 2018.

2.6.3.: The Teahouse of the August Moon (1956):

Titulo:	The Teahouse of the August Moon
Fecha de estreno:	Diciembre de 1956
Director:	Daniel Mann
Productora:	Metro-Goldwyn-Mayer
Distribuidora:	Metro-Goldwyn-Mayer
Duración:	123 minutos
Datos técnicos:	Color / Aspecto 2.55:1

Se justifica o legitima el pre-juicio hacia el japonés:	Jingoísmo:	Se relaciona al japonés con la traición y deshonestidad:	Se relaciona al japonés con la crueldad y el salvajismo:	Se presenta a los japoneses como masa anónima:	Se presentan los valores japoneses raros y diferentes:	Se presenta como negativo el prejuicio hacia el japonés:	El héroe acepta o defiende al japonés:
No	Si/No	No	No	No	Si	Si	Si

Elementos emergentes:	Capitalismo y empresa como punto de encuentro entre norteamericanos y japoneses. Relación entre japonesa y norteamericano.
-----------------------	--

The Teahouse of the August Moon de 1956 es una comedia que cuenta la historia de un tímido y novato militar norteamericano, el capitán Fisby, que tiene la misión de enseñar la democracia a los habitantes de un pequeño pueblo en Okinawa, durante el periodo de ocupación norteamericana. La misión fue encomendada por el coronel Wainwright Purdy III, el incompetente “antagonista” del filme (que adquiere progresivamente un papel positivo hacia el final de la película). Para ejecutar dicha misión, el capitán Fisby es acompañado del japonés Sakini, quien le sirve como interprete. En el filme predomina la burla de los japoneses hacia los norteamericanos, quienes tergiversan de manera muy inocente (excepto Sakini, quien pa-

rece hacerlo de forma consciente) las palabras e intenciones de los norteamericanos. La misión del capitán consistía en fundar una escuela en el pueblo de Tobiki donde se les enseñara a los japoneses los principios de la democracia, sin embargo el pueblo se niega a la construcción de la escuela, pues los pobladores no entienden muy bien su función, además malinterpretan las funciones de las instituciones y figuras democráticas occidentales que se quieren instaurar. El pueblo, por otra parte, prefiere la construcción de una casa de té, y la creación de un sistema de “destilación” para la creación y venta de un licor artesanal. El capitán termina cediendo a la voluntad de los japoneses locales, y ayuda a la construcción de la casa de té y la fabricación del licor, desobedeciendo las directrices norteamericanas. Al final del filme, el capitán se enamora de *lotus blossom*, una geisha local que también se enamora de él, y cuando se cree que los norteamericanos castigarán lo ocurrido en Tobiki, Washington señala lo ocurrido en la aldea (la creación de empresa) como un ejemplo del “*get-up-and-go*” norteamericano, viendo con buenos ojos la labor del capitán allí.

En esta película los protagonismos son vacilantes. Sin duda los positivos son encarnados por los japoneses, y el lugar de enunciación de la historia resulta ser, igualmente el de los japoneses. El narrador de la historia, y quien rompe la cuarta pared para hablar al público y explicarla es el intérprete japonés Sakini (interpretado por Marlon Brando). El protagonismo negativo, expuesto además como tosco e incompetente, es encarnado por el coronel norteamericano Wainwright Purdy III (interpretado por Eddie Albert), que representa las ordenes de Washington y la incapacidad de EE.UU. de entender y empatizar con la voluntad y necesidades de los locales japoneses. El fin de la película acaba con el capitalismo, encarnado en la creación de empresa, como un punto de encuentro exitoso entre los valores norteamericanos y la voluntad de los locales.

Los japoneses en este filme poseen identidades individuales, personalidad, y nombres, y dejan de ser una masa anónima. La totalidad de los personajes japoneses son locales de pequeños pueblos de Okinawa, y se les representa en espacios públicos del pueblo y en actividades cotidianas.

Las situaciones cómicas de la película tienen que ver con los malentendidos e interpretaciones erróneas que, a veces inocente y a veces conscientemente, hacen los locales de las directrices y acciones de los norteamericanos. El filme inicia, además con una descripción, desde



Ilustración 35: Escena del filme "The Teahouse of the August Moon" (minuto 43.13)).

el punto de vista de Sakini, de los norteamericanos. Dicha descripción raya en la ridiculización de los mismos.

La película expone a los japoneses de los pueblos de Okinawa como una sociedad rural que no puede entender conceptos occidentales, sin embargo, dicha diferencia no constituye un elemento negativo, como tampoco son expuestos como negativos los elementos folclóricos y tradicionales de la aldea. De hecho, es el “antagonista” quien representa los pensamientos racistas contra los japoneses, como se ve en varias líneas del filme:

- Wainwright: *“Can’t you natives ever learn anything about custom?”* (Diálogo del filme *The Teahouse of the August Moon* (minutos 10.34 – 10.44)).

- Wainwright: *“What did I know about foreigners? But mi job is to teach these natives the meaning of democracy. And they’re gonna learn democracy if I have to shoot every one of them”*

-Fisby: *“Yes, sir”*

-Wainwright: *“What did you do before the war?”*

- Fisby: *“Oh, I was an associate professor at Muncie”*

- Wainwright: *“What’d you teach?”*

- Fisby: *"The humanities"*

- Wainwright: *"Captain, you're finally getting a job you're qualified by training to handle: Teaching these natives to act human."*

- Fisby: *"I don't think the humanities are that"*

(Diálogo del filme *The Teahouse of the August Moon* (minutos 14.08 – 14.35)).

- Wainwright: *"As Mrs. Purdy says, "East is east, and west is west and there can be no twain" (Diálogo del filme *The Teahouse fo the August Moon* (minutos 43.08 – 43.12)).*

La gestión norteamericana en Okinawa se expone como torpe y no muy efectiva, el coronel señala al capitán, en una escena, que no debe pensar sino solo aplicar al pie de la letra un protocolo diseñado por Washington para "civilizar":

- Wainwright: *"Washington has anticipated all your questions"*

- Fisby: *"Yes, but I was thinking..."*

- Wainwright: *"You don't even have to think. This document relieves you of that responsibility"*

(Diálogo del filme *The Teahouse of the August Moon* (minutos 14.50 – 14.55)).



Ilustración 36: Escena del filme *"The Teahouse of the August Moon"* (minuto 1.46.38)).

La tradición es expuesta como un elemento positivo de los japoneses. La voluntad del pueblo, que puede ser cumplida gracias a la presencia del capitán en Tobiki, es la creación de una casa de té donde se pueden observar una serie de rituales tradicionales de danza y artes escénicas, además de convertirse en un lugar de socialización del pueblo.

La geisha *lotus blossom* adquiere protagonismo al servir como compañía del capitán, y terminar enamorándose de él, al tiempo que él se enamora de ella. Su relación desemboca en una relación sentimental “interracial” correspondida. La relación, sin embargo, es desigual, en la medida que la mujer japonesa siempre se muestra al servicio del norteamericano, en posturas pasivas, aun cuando este (el norteamericano) se muestra incomodo con la presencia de su futura amante (Ilustraciones 35 y 36). Vemos entonces una constante actitud servil, y una postura física del hombre norteamericano siempre proyectándose por encima de la mujer japonesa.

El capitalismo y la producción en masa de elementos locales fue desde el inicio parte de la misión del capitán, y termina siendo el punto de encuentro entre norteamericanos y japoneses. Resulta ser la creación de empresa el elemento que Washington ve con buenos ojos, como ejemplo de valores norteamericanos.



Ilustración 37: Escena del filme "The Teahouse of the August Moon" (minuto 40.17)).

- Wainwright: *"I radioed the report to Washington. Some fool senator misunderstood. He's using this village as an example of American get-up-and-go in the recovery program. We're all over the newspapers"*. (Diálogo del filme *The Teahouse of the August Moon* (minutos 1.56.03 – 1.56.13)).

Resalta cómo en este filme la sociedad japonesa no es presentada con ningún elemento negativo como los expuestos, por ejemplo, en los diálogos del filme *Destination Tokyo*. No hay alusiones a explotación laboral, maltrato del cuerpo o los personajes femeninos, ni beligerancia.

Llama la atención, por otro lado, el hecho de que el único personaje deseado resulta ser la mujer japonesa. Sakini, como personaje masculino, no es erotizado en ningún momento del filme, pese a tratarse de Marlon Brando, uno de los actores más deseados de su época. El deseo es entonces solo sentido por parte del héroe norteamericano.

El director, el estadounidense Daniel Mann, es un director reconocido por realizar películas adaptadas de otros medios como teatro y literatura. Antes de *The Teahouse...* dirigió algunas películas de drama.

Marlon Brando es el actor norteamericano que da vida a Sakini. Su salto a la fama ocurrió en 1951 con la película *A Streetcar Named Desire*, y en 1952 con *Viva Zapata!*. Su debut en el cine inició con la película *The men* de 1950, donde interpretó a un militar estadounidense a quien la segunda guerra mundial dejó en silla de ruedas; antes del estreno de *The Teahouse...*



Ilustración 38: Escena del filme *"The Teahouse of the August Moon"* (minuto 1.32.49)).

protagonizó varios dramas, y en algunos de ellos interpretó a personajes históricos, como a Emiliano Zapata en *Viva Zapata!* (1952), Julio Cesar en *Julius Ceasar* (1953), y Napoleón Bonaparte en *Desirée* (1954). En 1955 ganó un *Oscar* a mejor actor principal. Marlon Brando se convirtió en uno de los actores más respetados y con más fama en la post-guerra. Brando participó públicamente en varios eventos políticos de corte demócrata, como la campaña a la presidencia de John F. Kennedy; apoyó públicamente la lucha por los derechos civiles de los afrodescendientes y contra el Apartheid en Sudáfrica.

Glenn Ford, quien da vida al capitán Fisby, tenía una carrera joven al iniciar la segunda guerra mundial. Una vez EE.UU. entró a la guerra Ford colaboró con la venta de bonos de guerra, y se enlistó en el ejército en 1942, mientras grababa *Destroyer*. Fue condecorado por su servicio a las fuerzas militares durante la guerra, y por su desempeño en la campaña del Pacífico. Antes de su aparición en el filme aquí analizado, actuó en varios dramas. Durante varios años más, hasta la guerra de Vietnam, seguiría intercalando su vida de actor con su vida militar.

Eddie Albert, quien da vida al coronel Wainwright, ya contaba con una carrera relativamente larga en el cine cuando en 1942 se enlistó en las fuerzas militares de EE.UU., de donde fue dado de alta en 1943. Albert actuó en algunas películas bélicas como *Eagle Squadron* (1942) y *Bombardier* (1943). Su nombre apareció en el folleto anticomunista de “*Red Channels*” en 1950, ya que su esposa Margo tenía vínculos con el partido comunista.

Machiko Kyo fue la actriz japonesa que dio vida a *Lotus Blossom*. Nació en Osaka, y fue una actriz de relativo reconocimiento en el cine japonés. Su papel en *The Teahouse...* fue el único en una película norteamericana.

Este filme fue ampliamente reconocido, nominado a 6 *Golden Globes*, entre los cuales estaban los premios a *Best motion picture -comedy*, *Best actress* (para Machiko Kyo), *Best actor* (Para Marlon Brando y Glenn Ford), y el galardón a *Best film promoting international understanding*. También fue nominado en los premios de *Berlin International Film Festival*, *Directors Guild of America*, y *Writers Guild of America*. El filme ayudó a abrir la discusión sobre los matrimonios “interraciales” y la lucha por la tolerancia y contra los prejuicios raciales en EE.UU. (Komer, 2012, págs. 65 - 66).

2.6.4. The Bridge on the River Kwai (1957):

Titulo:	The Bridge on the River Kwai
Fecha de estreno:	Octubre (Reino Unido) / Diciembre (EE.UU.) de 1957
Director:	David Lean
Productora:	Horizon Pictures
Distribuidora:	Columbia Pictures
Duración:	161 minutos
Datos técnicos:	Blanco y negro / Aspecto 2.35:1

Se justifica o legitima el pre-juicio hacia el japonés:	Jingoísmo:	Se relaciona al japonés con la traición y deshonestidad:	Se relaciona al japonés con la crueldad y el salvajismo:	Se presenta a los japoneses como masa anónima:	Se presentan los valores japoneses raros y diferentes:	Se presenta como negativo el prejuicio hacia el japonés:	El héroe acepta o defiende al japonés:
No	No	No	No	Si/No	No	No	Si/No

Elementos emergentes:	Ridiculización de la figura del enemigo. Ridiculización y negativización de la guerra.
-----------------------	--

The Bridge on the River Kwai es el filme más particular de los analizados en el corpus a trabajar. Narra la historia de un grupo de soldados británicos que deben trabajar forzosamente en un campo de prisioneros japonés en el sudeste asiático, en la construcción de una línea ferroviaria. El Coronel Nicholson (Alec Guinness), en calidad del coronel de los británicos que han sido obligados a rendirse a manos de los japoneses, decide usar todo tipo de estrategias para convencer a sus hombres de que no ha dejado de ser soldados para convertirse en prisioneros, y esto lo lleva a asumir la dirección del trabajo de sus soldados en la línea ferroviaria sobre el río Kwai, aunque eso signifique colaborar con el objetivo de los japoneses. Entre tanto, un antiguo prisionero de guerra norteamericano de nombre Shears (William Holden), privado de su libertad en el mismo campo, logra escapar y es rescatado por tropas aliadas; estas le encomiendan la misión de volver a su lugar de cautiverio con otros hombres, sin ser vistos por los japoneses, y volar el puente que los británicos han construido supuestamente



Ilustración 39: Escena del filme *The Bridge on the River Kwai* (minuto 13.41)



Ilustración 40: Escena del filme *The Bridge on the River Kwai* (minuto 56.58).

“de manera obligada, en calidad de prisioneros” para los japoneses. Hacia el final del filme el norteamericano y sus compañeros de misión logran derribar el puente, no sin antes enfrentarse en una pequeña escaramuza a los japoneses y al mismo Coronel Nicholson, quien pretendía defender la línea ferroviaria como obra de sus hombres; Nicholson solo se arrepiente de su comportamiento momentos antes de su muerte en la misma escaramuza.

El filme nos presenta una serie de situaciones cómicas y ridículas para una película de tintes bélicos, acercándola más a la comedia que al drama. Vemos cómo Nicholson lleva a la desesperación al Coronel Saito (Sessue Hayakama), jefe militar japonés encargado de la obra, y le termina casi remplazando en términos de la dirección de la obra y la gestión de su correcto funcionamiento. Nicholson no solo está convencido de que trabajar para los japoneses

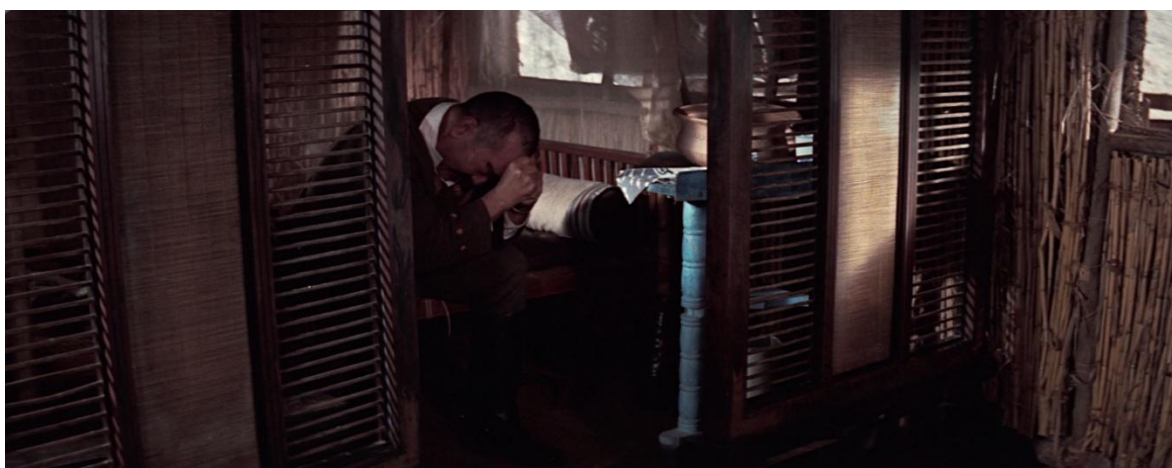


Ilustración 41: Escena del filme The Bridge on the River Kwai (minuto 1.05.03).



Ilustración 42: Escena del filme The Bridge on the River Kwai (minuto 1.10.26).

es correcto, ya que su alto mando le ha obligado a rendirse, y por tanto su rendición y subordinación a los japoneses en una instrucción militar, sino que además está convencido que su obra en el puente ferroviario sobre el Kwai debe ser de una factura y calidad excelente, para moralizar a sus soldados, convencerles de su estatus de soldados y no de prisioneros, y para demostrar las capacidades del pueblo británico. Por otro lado, tenemos a Shears, quien después de escapar pretende licenciarse de las fuerzas militares, y se ve obligado a aceptar la misión a regañadientes, y con un punto de vista bastante pesimista sobre la vida militar.

El elemento más relevante de este filme respecto de la representación de los japoneses radica en la forma en la que son ridiculizados y despojados de su aspecto amenazante y manifiestamente negativo. Esto es evidente principalmente en las escenas en las que Nicholson discute con Saito, se pone a su mismo nivel, cuestiona sus prácticas y se sobrepone a sus decisiones (Ilustraciones 39 y 40).

La cúspide del despojo de la imagen amenazante del japonés combatiente tiene su lugar en dos escenas: La del llanto del coronel Saito, mientras en privado se lamenta por haber sido doblegado por su prisionero británico (Ilustración 41), y la “junta” entre japoneses y británicos, donde estos últimos desechan los planes de los primeros sobre el puente, y hace prácticamente suyo el proyecto de ingeniería (Ilustración 42).

Un elemento que llama la atención, y que resalta una diferencia entre los británicos y los japoneses, creando conflictos entre Nicholson y Saito, es la concepción que se tiene sobre el honor y la ley. Este debate nace en torno a la prohibición en los Acuerdos de Ginebra sobre el uso de oficiales para el trabajo forzado, medida con la que Saito no se encuentra de acuerdo. Al ser presentado el anterior argumento por Nicholson, Saito declara:

- Saito: *“What code? The coward’s code! What do you know of the soldier’s code? Of Bushido? Nothing! You are unworthy of command!”* (Diálogo del filme *The Bridge on the River Kwai* (minutos 23.05 – 23.19)).

Mientras el japonés se muestra en desacuerdo con la estructuración de las leyes occidentales respecto de la guerra, el inglés declama su respeto total hacia las leyes y el orden:

- Nicholson: *“Without law, commander, there is no civilization”*

- Comandante: *“That’s just my point. Here, there is no civilization”*



Ilustración 43: Escena del filme *The Bridge on the River Kwai* (minuto 22.34).

-Nicholson: “Then we have the opportunity to introduce it”

(Diálogo del filme *The Bridge on the Kwai River* (minutos 19.44 – 19.53).

Lo anterior, sin embargo, se presenta no como una defensa de la razón occidental europea sobre la japonesa. El orden y la “civilización” sirven, por un lado, para exponer la presencia de una lógica distinta a la occidental, defendida por Saito, llevada hasta el punto en el que Saito reprocha a Nicholson por no conocer ni lengua ni código de guerra distinto al inglés y al de los acuerdos de Ginebra. La “civilización”, por otro lado, es el elemento sobre el cual Nicholson se apoya para darle el giro de lo absurdo a la trama, y terminar construyendo y defendiendo el puente con más fuerza que los propios japoneses.

Por el lado del norteamericano y la misión aliada para volar el puente, tenemos dos elementos bastante resaltables: El primero se resume a una escena en la que podemos ver empatía entre un soldado aliado y uno japonés justo antes de la muerte de este último. En dicha escena los aliados son descubiertos por una patrulla japonesa, de la cual, después de una breve escaramuza, solo sobrevive un joven japonés, que se interna en la selva intentando escapar; los aliados le persiguen entre la vegetación; uno de los soldados aliados le descubre y, durante apenas un segundo, la mirada de ambos se encuentra, sin que ninguno agrede al otro (Ilustración 44); otro soldado aliado es quien termina poniendo fin a la vida del japonés. Inmediatamente después de la escena de su muerte podemos ver el suelo, al lado del cuerpo sin



Ilustración 44: Escena del filme The Bridge on the River Kwai (minuto 1.55.46).



Ilustración 45: Escena del filme The Bridge on the River Kwai (minuto 1.56.16)

vida, sangre, un collar de cuentas, y la foto de una mujer; esta escena humaniza al japonés combatiente, dándole no solo un momento de empatía con el aliado, sino exponiendo vestigios de una vida diferente a la del militar con el arma en la mano (Ilustración 45).

El segundo elemento a resaltar es el de las relaciones entre los aliados y las mujeres tailandesas que les ayudan en su operación. De los colaboradores locales la gran mayoría son mujeres jóvenes, que además son representadas únicamente en función de ayuda y contemplación a los héroes.



Ilustración 46: Escena del filme The Bridge on the River Kwai (minuto 1.45.13).



Ilustración 47: Escena del filme The Bridge on the River Kwai (minuto 1.51.25).



Ilustración 48: Escena del filme The Bridge on the River Kwai (minuto 2.07.25).



Ilustración 49: Escena del filme *The Bridge on the River Kwai* (minuto 2.25.37).

Vemos como se repite el factor de la erotización de la mujer oriental perteneciente a un grupo nacional o étnico no-japones (cuando la película ubica la narrativa en tiempos de guerra, esto quiere decir, que la mujer japonesa solo es erotizada cuando la narra se ubica en los años de la ocupación) cuando dicho grupo apoya o se subordina a el norteamericano o el aliado.

La película es dirigida por David Lean, de nacionalidad británica. Se le considera uno de los directores más influyentes de la mitad del siglo pasado. Inició su carrera en la década de 1930 del siglo pasado, con el filme bélico *Freedom of the Seas* (1944) y el drama *Escape Me Never* (1935). Después de dirigir varios dramas y comedias británicas, en la década de 1950 es cooptado por Hollywood, será este su época de mayor fama en el medio, principalmente gracias al absoluto éxito de la película aquí analizada, que sería la más taquillera del año, y se llevaría un total de 7 *Academy Awards*.

Alec Guinness, quien da vida a Nicholson, empieza su carrera en el cine una vez finaliza la segunda guerra mundial, protagonizando varios dramas, principalmente en el cine británico.

William Holden, quien interpreta a Shears, el norteamericano, inicia su carrera en el cine en la década de 1930. Sus apariciones en películas bélicas relevantes, donde interpretó a soldados norteamericanos, ocurrirían hasta la década de 1950, con filmes como *Stalag 17* (1953), por el cual ganó el premio a la academia por mejor actor, o *The bridges at Toko-Ri* (1955), ambientada en la guerra de Corea. Actuaría en el drama *Love is a Many-Splendored Thing*

(1955), película en la cual interpreta a un norteamericano enamorado de una mujer de ascendencia china, y cuya relación debe defender a raíz de los prejuicios étnico-raciales que genera su unión.

Sessue Hayakawa, quien da vida a Saito, resulta ser un caso bastante particular. Nacido en Japón en la década de 1880, Sessue se convirtió en una de las estrellas más reconocidas del cine mudo, el primer asiático en lograr el estrellato en EE.UU., e inclusive un *sex symbol* de la época (Satz, 2007). Los puntos más brillantes de su carrera antes de su aparición en el filme aquí analizado tuvieron lugar antes de la segunda guerra mundial. En el estallido de la guerra, Sessue se encontraba en Francia, razón por la cual no se le internó en ningún campo de concentración dentro de EE.UU.; en Francia se unió a la resistencia.

Entre los *Academy Awards* ganados por la cinta se encuentra *Best Picture*, *Best Actor in a Leading Role* para Alec Guinness, *Best Director* para David Lean. Además fue nominado al *Academy Award* por *Best Actor in a Supporting Role* para Sessue Hayakawa. La película sumó un total de 30 premios ganados en 7 ceremonias.

2.6.5.: Sayonara (1957):

Título:	Sayonara
Fecha de estreno:	Diciembre de 1957
Director:	Joshua Logan
Productora:	Warner Bros.
Distribuidora:	Metro-Goldwyn-Mayer
Duración:	147 minutos
Datos técnicos:	Color / Aspecto 2.35:1

Se justifica o legitima el pre-juicio hacia el japonés:	Jingoísmo:	Se relaciona al japonés con la traición y deshonestidad:	Se relaciona al japonés con la crueldad y el salvajismo:	Se presenta a los japoneses como masa anónima:	Se presentan los valores japoneses raros y diferentes:	Se presenta como negativo el prejuicio hacia el japonés:	El héroe acepta o defiende al japonés:
---	------------	--	--	--	--	--	--

No	No	No	No	No	Si	Si	Si
----	----	----	----	----	----	----	----

Elementos emergentes:	Relación entre japonesas y norteamericanos. Sugerencia de relación entre japonés y norteamericana. Expuesta como negativa la intolerancia de los norteamericanos hacia los japoneses.
-----------------------	---

El filme *Sayonara* nos cuenta la historia de Lloyd Gruver (Marlon Brando), un piloto combatiente en la guerra de Corea reasignado al Japón ocupado, más precisamente en la ciudad de Kobe. En su estancia en dicho país, Lloyd ve de forma reacia los matrimonios entre americanos y japoneses, particularmente en el caso de su amigo Joe Kelly (Red Buttons), quien se encuentra perdidamente enamorado de Katsumi (Miyoshi Umeki). Pronto descubrimos que Lloyd se encuentra comprometido con Eileen Webster (Patricia Owens), la hija de un respetado militar norteamericano; vemos como el amor de Lloyd y Eileen se deteriora en la estancia de ambos en Japón, y empieza entre ambos un distanciamiento. Es entonces cuando entra en la escena Hana-Ogi (Miiko Taka), una afamada actriz del teatro musical *Takarazuka*, de quien Lloyd queda enamorado; después de varios intentos para acercarse a ella, y pese a que esta lo rechaza, entre los dos termina desarrollándose una relación romántica, que lleva a Lloyd a confrontar sus antiguos prejuicios, a sus colegas militares, y a la familia de su prometida. Al final de la cinta triunfa el amor entre Lloyd y Hana-Ogi, sin embargo, en un giro trágico de la trama, su compañero Joe Kelly se suicida junto a Katsumi, al verse perseguidos a razón de su relación.

Este filme pretende cuestionar los prejuicios racistas norteamericanos respecto de los matrimonios “interraciales” respecto de las uniones de norteamericanos con japoneses, en el ambiente narrativo que se desarrolla en la ocupación de Japón. Vemos como en esta ocasión los protagonismos negativos son encarnados en su totalidad por los norteamericanos, exceptuando a Lloyd, Joe, y Eileen, quien hacia el final del filme entiende el amor entre su antiguo prometido y la actriz japonesa, e incluso tiene algún acercamiento romántico con un actor de teatro *Kabuki*, aunque esta otra historia, donde podemos ver que el objeto de deseo no es la mujer japonesa, no se desarrolla a profundidad.



Ilustración 50: Escena del filme "Sayonara" (minuto 9.08).



Ilustración 51: Escena del filme "Sayonara" (minuto 9.41).

Sayonara nos presenta, en gran medida, la historia de un héroe que inicia el filme con un protagonismo negativo, y se redime conforme avanza la trama. En una de las primeras escenas, cuando Joe cuenta a Lloyd que planea casarse con una japonesa, este le reprocha, y le sugiere que su gusto nace de haber olvidado como lucen las mujeres norteamericanas.

- Lloyd: *"I never did show you a picture of my girl, did I, Kelly?"*

- Joe: *"No"*

-Lloyd: *"Well, I'm gonna show you a picture of a girl. It happens to be my girl, but she's American. And I want you to take a long look at her, because I believe that*

maybe you forgot what an American girl looks like. And this girl I'm gonna show to you is first of all an American girl, a girl with fine character, a girl with good background, good education, good family, good blood. (...) I'd like you to take a look at her, a close look, and tell me what you think and what your feeling is.

- (...).

-Joe: "You ever seen Katsumi?"

Lloyd: "Where's that?"

-Joe: "it's not a "where's that? It's the girl I'm marrying"

- Lloyd: "Oh, well, no. I don't know japanese names"

(Diaologo del filme Sayonara (minutos 8.00 – 9.40)

Joe menciona entonces las dificultades que ha tenido a nivel institucional con el ejército norteamericano por pretender realizar una ceremonia de matrimonio, describiendo una serie de actitudes hostiles hacia su decisión de contraer matrimonio con una japonesa. Esta actitud de intolerancia y segregación puede verse claramente en otras dos escenas: la primera de ellas, cuando se prohíbe la entrada de un miembro del ejército norteamericano y su acompañante, una mujer japonesa, a un club para norteamericanos en Kobe (Ilustración 52). La segunda se nos presenta en la ceremonia de la boda de Joe con Katsumi, con una actitud hostil del hombre que hace oficial la unión (un norteamericano).



Ilustración 52: Escena del filme "Sayonara" (minuto 16.39).

Otro elemento a resaltar tiene que ver con una inicial actitud hostil de Hana-Ogi hacia Lloyd, donde esta se niega rotundamente a conocerle. En la primera escena en la cual estos dos personajes sostienen una conversación, vemos referencias al recuerdo de la segunda guerra, y de la necesidad de olvidar la rivalidad. Nos enteramos entonces que Hana-Ogi desprecia en general a los norteamericanos por el recuerdo de la guerra, y más precisamente de la bomba atómica, la japonesa se refiere a los americanos en términos de “salvajes” y cuestiona fuertemente la guerra; la discusión avanza hacia el reconocimiento de víctimas de ambas partes, y la idea de “mejor olvidar”.



Ilustración 53: Escena del filme "Sayonara" (minuto 21.36).



Ilustración 53: Escena del filme "Sayonara" (minuto 1.18.02)

- Hana-Ogi: *“My father was killed by American bomb dropped on my country. You have been my enemy. I have hated Americans. I have thought they are savages. There has been nothing but vengeance in my heart.”*

- Lloyd: *“Miss Ogi, there were an awful lot of Americans that were killed too. I think it would be best if we forgot about that. (...)”*

- Hana-Ogi: *“(...) Gruver-san, Will you forgive me?”*

(Diálogo del filme *Sayonara* (minutos 1.10.50 – 1.12.20))

Desde la escena anteriormente mencionada, la actitud de Hana-Ogi transita, desde una hostilidad frente a la figura del norteamericano, hacia una posición pasiva frente al mismo. La japonesa pide perdón a héroe por su prejuicio. Pese a que la actitud de Hana-Ogi se torna desde entonces positiva respecto de su pretendiente, vemos entonces la existencia de una actitud negativa de los japoneses hacia la presencia de norteamericanos, por un lado, tenemos la desaprobación de los japoneses hacia los matrimonios con occidentales. Por otro lado, tenemos la actitud hostil directamente violenta de algunos japoneses hacia la presencia de norteamericanos en el país. Una de las escenas nos muestra como el héroe del filme es atacado por un grupo violento de protestantes, aunque la imagen del japonés es redimida casi de inmediato cuando otro grupo de japoneses lo defienden de la agresión.

La narrativa hace que el héroe norteamericano transite de un primer momento donde se muestra reacio a la cultura japonesa, rechazando los elementos de la sociedad japonesa (Como se puede ver, por ejemplo, en la Ilustración 53, donde en una obra de teatro Kabuki todos los asistentes aplauden al artista, exceptuando a Lloyd, quien se muestra aburrido y no entiende la dinámica ni la estética de lo que está ocurriendo en el teatro), a un segundo momento donde se enamora de Hana-Ogi, consuma con ella corporalmente dicho amor (Ilustración 54), disfruta su propuesta artística como bailarina, y gradualmente empieza aceptar elementos de la sociedad y cotidianidad japonesa (teatro, danza, comida, arquitectura, etc.).

Un último elemento a resaltar es la forma en la que la forma de vida y las costumbres presentadas como japonesas están desprovistas de un carácter negativo, aunque sí exótico y extraño. Las escenas del teatro, y de la cotidianidad del hogar japones muestran frecuentemente

al héroe norteamericano en una posición de extrañeza, y sin embargo, en una disposición de entenderlas.

La muerte de Joe y Katsumi, hacia el final del filme, se presenta como el evento trágico que termina por negativizar en su totalidad los puntos de vista racistas de los norteamericanos, al empujar al suicidio tanto a la japonesa como al norteamericano por igual.

La trama del filme tiene bastantes similitudes con uno anterior, pero menos reconocido: *Japanese War Bridge* (1952) de King Vidor. Donde se narra la historia del regreso a Japón de un combatiente en la guerra de Corea.

Joshua Scott, el director del filme, inició su carrera el Broadway hacia la década de 1930. Durante la segunda guerra mundial fue reclutado por el ejército, y trabajó con relaciones pública e inteligencia; también trabajó como asistente en la producción de Irving Berlin *This is the Army* (1943). Su carrera empezó a perfilarse mejor en la post-guerra, principalmente con musicales y comedias para cine y teatro. Para la grabación de *Sayonara* viaja a Japón, y posteriormente dirige la versión para cine de su obra *South Pacific* (1958), que también toca el tema de la discriminación étnico-racial.

Sobre Marlon Brando ya hemos hablado en el apartado sobre *The Teahouse of the August Moon*. En esta ocasión llamaremos la atención sobre la actriz Miiko Taka, nacida en Seattle, e hija de migrantes japoneses. En su calidad de migrante fue internada en 1942 en uno de los campos de concentración dentro de la costa oeste de EE.UU.. Después del éxito de *Sayonara* seguiría trabajando en otras producciones de Hollywood, e incluso actuó para producciones de Akira Kurosawa.

La película fue muy bien recibida por la crítica, y salvo la premier en New York, fue estrenada primero en Japón (el 20 de diciembre) que en EE.UU. (el 25 de diciembre, en Los Angeles). Fue ganadora de cuatro *Academy Awards* en las categorías de *Best Actor in Supporting Role* para Red Buttons, *Best Actress in Supporting Role* para Miyoshi Umeki, *Best Art Direction – Set Decoration* y *Best Sound, Recording*; además estuvo nominada a las categorías de *Best Picture*, *Best Actor* por Marlon Brando, *Best Director*, y *Best writing*. Recibe además un *Golden Globe* por la actuación de Red Buttons, y es nominado en esta misma ceremonia a

Mejor Drama, Mejor Actor de Drama por Marlon Brando, Mejor Actriz de Reparto de Miyoshi Umeki, y Mejor Director. En total recibe 8 premios y 18 nominaciones en 8 ceremonias de premiación. Es de resaltar que los papeles de los “mártires” del filme (quienes se quitan la vida al ver la imposibilidad de su amor) son los papeles más premiados.

2.7. Las representaciones de los japoneses (y las japonesas) en la post-guerra:

2.7.1. El japonés de la “guerra santa” y el “enemigo” defendible:

El fin de la segunda guerra mundial no significó el fin de las narrativas basadas en la segunda guerra mundial, que tenían en el papel del antagonista a alemanes, italianos y japoneses; de hecho, las historias de la segunda guerra mundial serán de las más replicadas en la post-guerra y aun en el mundo posterior a la caída del muro de Berlín en películas y videojuegos. Las fuerzas del eje de la segunda guerra se convirtieron, como se mencionó anteriormente, en un enemigo perfecto para ejemplificar una *good war* o “guerra santa”, en los términos de una guerra perfectamente justificable. Sin embargo, la post-guerra nos trae historias con matices que crean las figuras de enemigos “ridiculizables” (no amenazantes), desligados de la figura del japonés militar, e incluso, en narrativas ubicadas durante la ocupación japonesa, como objetos femeninos de deseo.

De los filmes analizados en este segundo capítulo, dos ubican su narrativa durante la segunda guerra mundial: *Sands of Iwo Jima* y *The Bridge on the River Kwai*. Ambas de ellas ubican al japonés como antagonista, con algunas diferencias en sus representaciones.

En *Sands of Iwo Jima* (1949) el japonés continúa teniendo los rasgos mencionados en el capítulo primero: Es un enemigo anónimo, únicamente militar, caracterizado por la emboscada y los ataques por la espalda (uno de los cuales acaba con la vida del protagonista); sin embargo, su antagonismo no es el único, ya que gran parte de la película se encuentra atravesada por conflictos entre los propios norteamericanos, creando en el protagonista del filme la figura de un anti-heroe que solo se redime hacia el final de la película, en la batalla en Iwo Jima, como un mártir.

The Bridge on the River Kwai (1957) nos presenta, por otro lado, a unos japoneses ridiculizados, despojados de su capacidad de amenaza. En este filme los matices de la representación del enemigo son llevados al extremo cómico, donde los protagonistas aliados, con protagonismos vacilantes entre lo positivo y lo negativo, crean una gran cantidad de situaciones que ubican al japonés en un espectro lejano de lo peligroso. Las escenas que exponen a los japoneses como una amenaza en términos bélicos son muy pocas. Este filme, además, da identidad y rasgos característicos al antagonista Saito.

En los filmes ambientados en la post-guerra el japonés empieza a tener un status de antiguo enemigo, de aliado, e inclusive de objeto de deseo, y los protagonismos negativos cambian, en varias ocasiones, para ser encarnados por los propios norteamericanos.

En *Bad Day at Black Rock* (1955) la figura del japonés está físicamente ausente, sin embargo, se reconstruye con el recuerdo de los personajes norteamericanos. El filme ilustra cómo el héroe, personificado por el ejemplar Spencer Tracy, defiende al japonés asesinado por los norteamericanos desligándolo de la guerra como un personaje que jamás empuñó un arma en contra de los aliados. Es el primer filme de nuestro corpus que nos muestra a un japonés no-militar que no es leal al emperador ni al proyecto del Imperio Japonés, contrarrestando la idea de los filmes analizados en el capítulo primero, donde la totalidad de los japoneses parecen haber empuñado las armas en contra de EE.UU.

Los filmes *The Teahouse of the August Moon* y *Sayonara* nos llevan narrativamente al Japón de la ocupación. Estos dos filmes no solo tienen la particularidad de exponer muchos más japoneses en su cotidianidad no-militar (lo que resulta obvio si pensamos en la ausencia de ejército japonés en el periodo de la ocupación) y de mostrar a mujeres, niños, ancianos y hombres no-combatientes, sino que hacen parte central de la trama mujeres japonesas que se convierten en objeto de deseo de los héroes norteamericanos; este último punto será expuesto en el próximo apartado.

Respecto de la representación del japonés civil en el periodo de la ocupación, su imagen es benévola; la única escena en la que los japoneses se presentan como una amenaza para los héroes norteamericanos ocurre en *Sayonara* (1957), cuando un grupo que protesta contra la presencia de los norteamericanos en Japón pretende atacar contra la integridad de dos personajes norteamericanos, estando el héroe del filme entre ellos. Sin embargo, la imagen del

japonés se redime cuando otro grupo de japoneses, también civiles, defiende a los norteamericanos de la violencia del primer grupo. El protagonismo negativo se encuentra encarnado en los norteamericanos, convirtiéndose en los antagonistas del filme todos aquellos que se oponen a las uniones amorosas entre norteamericanos y japoneses. Es el filme, junto a *Sands of Iwo jima*, donde se ven conflictos más tensionantes entre norteamericanos.

El filme *The Teahouse of the August Moon* (1956) elimina de igual forma al japonés beligerante y nos muestra un Japón expuesto como rural y tradicional, en un pueblo de Okinawa. Los japoneses del filme parecen boicotear, desde una aparente inocencia, los planes de los norteamericanos para la “occidentalización” de los pueblos de Japón, haciéndolos transitar hacia la democracia. El filme maneja una narrativa cómica que elimina la imagen amenazante del japonés, reduce la gravedad de los conflictos, y termina por eliminarlos al final de la película.

Solo en un filme del periodo de tiempo comprendido en el segundo capítulo podemos ver una construcción negativa del japonés como amenaza, y este resulta ser el más cercano a la segunda guerra mundial (*Sands of Iwo Jima* de 1949) creada antes del estallido de acontecimientos que cambiarían las relaciones internacionales en Asia-pacífico, como el triunfo de la revolución china y el estallido de la guerra de Corea. Las crecientes rivalidades entre la URSS y EE.UU., sumado al ingreso de China y Corea a la órbita de influencia comunista, y el peligro de que otros países de Asia ingresaran en esta misma convirtió a Japón en una locación importante para Washington en la región. Los posteriores filmes se encargan de exponer la imagen de un japonés que, cuando se ubica en la segunda guerra mundial, se le despoja de una caracterización amenazante, y cuando se encuentra en el periodo de la postguerra, se encuentra desmilitarizado y puede llegar a ser amigo (e incluso amante, como lo veremos a continuación) del norteamericano. La narrativa simplista y “satanizadora” del periodo 1942 – 1945) ha sido matizada, cuando no casi eliminada.

Si bien en ninguna de las películas trabajadas en el corpus vemos representaciones directas de coreanos o chinos durante o después de la guerra de Corea, llama la atención el hecho de que en *Sayonara* (1957), igual que en el filme *Japanese War Bridge* (no incluido en el corpus trabajado) los héroes llegan a Japón después de luchar en la guerra de Corea, y es en Japón donde desarrollan historias de amor con mujeres japonesas. Hay entonces una intencionalidad en exponer que el héroe “vuelve” a Japón y lo recorre como un territorio que le pertenece,

se relaciona con las japonesas de una forma sentimental, y deja claro que el enemigo de combate (aunque no se le muestre explícitamente) es el coreano, y ya no el japonés.

2.7.2.: Japón feminizado y como objeto de deseo. Orientalismo, erotización y género:

Mari Yoshihara, Kim Brandt, Shizuko Ueno y Germán Franco hacen énfasis en el carácter “feminizante” de oriente en muchos discursos orientalistas, y en el carácter propiamente masculino de dichos discursos (haciendo énfasis en quienes son sus enunciadore). Yoshihara Señala que, en varias narrativas, como por ejemplo la famosa ópera *Madame Butterfly* de Puccini, oriente es expuesto como femenino, frágil, exótico y pasivo, en contraposición a un viril occidente, lo anterior en el marco de una dinámica del poder (Yoshihara, 2003, págs. 3 - 5) (Ueno & Franco, 1996, pág. 165) (Brandt, 2009, pág. 120).

En este punto, es importante hablar de dos tipos de relación entre el orientalismo y la femi- nidad, o mejor, la “feminización”. La primera, muy trabajada por Mari Yoshihara, hace re- ferencia a la relación entre los bienes materiales relacionados con japon y el “japonismo”, y el papel y lugar de la mujer en el ámbito doméstico norteamericano desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. La segunda hace referencia a la forma en la que la mujer japonesa se convierte en objeto de deseo del héroe norteamericano para reforzar la pertenen- cia y subordinación de dicho territorio al dominio imperial, además de para afianzar las rela- ciones entre las gentes de ambas naciones.

Ya en el siglo XVII accesorios, mobiliario y prendas de vestir de factura japonesa ingresaron en Europa, a los códigos de vestimenta y estatus de sus élites (Baghdiantz, 2008, pág. 251) y las élites de sus posesiones coloniales, lo anterior en las lógicas del imperio donde si bien la posesión de dichos bienes considerados exóticos demostraban el status y el poder adquisitivo, también hablaban de los territorios alcanzados por Europa Occidental. En el caso norteamer- icano, parte de sus planes imperiales en el siglo XIX se pueden leer en términos de un im- perio informal comercial y cultural, no directamente colonial, en el marco del cual encontra- mos un tratado EE.UU. - China desde el siglo XVIII, y la presencia de misioneros norteamer- icanos en la región; lo anterior permitió en el siglo XIX una penetración de bienes chinos y de factura de otros lugares de Asia-Pacífico en el país (Yoshihara, 2003, págs. 7 - 10). Los bienes, e incluso “las gentes” del continente asiático eran consideradas como espectáculos

públicos (Yoshihara, 2003, pág. 18), y en algunos hogares de élite norteamericanos se empezaron a asociar dichos bienes con la estética, el papel, y el lugar de la mujer, siendo esta quien se rodeaba de dichos objetos, mobiliario y vestimenta. Según Yoshihara un lugar común del arte norteamericano de finales del siglo XIX e inicios del XX fue la representación pictórica de mujeres relacionadas con la cultura material japonesa, y con una aparente cotidianidad igualmente japonesa. Artistas como William Paxton, William Merritt Chase, James Abbott McNeill y Winslow Hommer son algunos de estos exponentes (Ilustraciones 54 y 55).

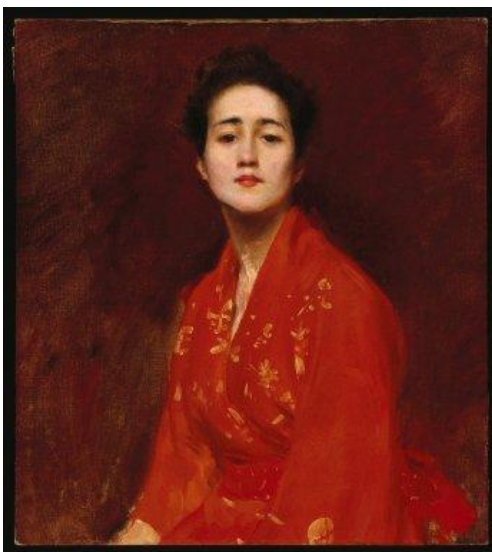


Ilustración 54: "Study of a Girl in Japanese Dress" [Oleo sobre lienzo]. Por William Merritt Chase. Creado en 1859. Disponible en: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/64835>



Ilustración 55: "The Princess from the Land of Porcelain (Sketch for Rose and Silver)" [Oleo sobre lienzo]. Por James McNeill Whistler. Creado en 1863 – 1864. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/james-mcneill-whistler/the-princess-from-the-land-of-porcelain-sketch-for-rose-and-silver-1864>

En *Sayonara* podemos ver como, por ejemplo, la estética del *Japan craze* (esta fiebre por la “estética japonesa” en el ámbito doméstico) está presente precisamente en el ámbito doméstico de la madre de la prometida blanca norteamericana del héroe de la historia. Es este espacio (donde el poder, además, es ejercido por la madre de la prometida) el único ámbito doméstico expuesto donde, siendo sus habitantes occidentales, la estética de lo doméstico se configura en el sentido del “exotismo japonés”.

Por otro lado, tenemos, entonces, la unión sentimental entre héroes norteamericanos y mujeres japonesas. La importancia de las historias de amor “interracial” es que, según Marchetti, el tabú de la relación sexual define la familia, la etnia y la identidad, además de crear una imagen mítica que empodera a occidente y a la autoridad euro-americana sobre Asia (Marchetti, 1993, págs. 6, 8), cuando expone al occidental como el deseador y a la oriental como el objeto del deseo.



Ilustración 56: Cartel del filme “Sayonara”. Por autor anónimo. Creado en 1957. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0050933/mediaviewer/rm2674548480>

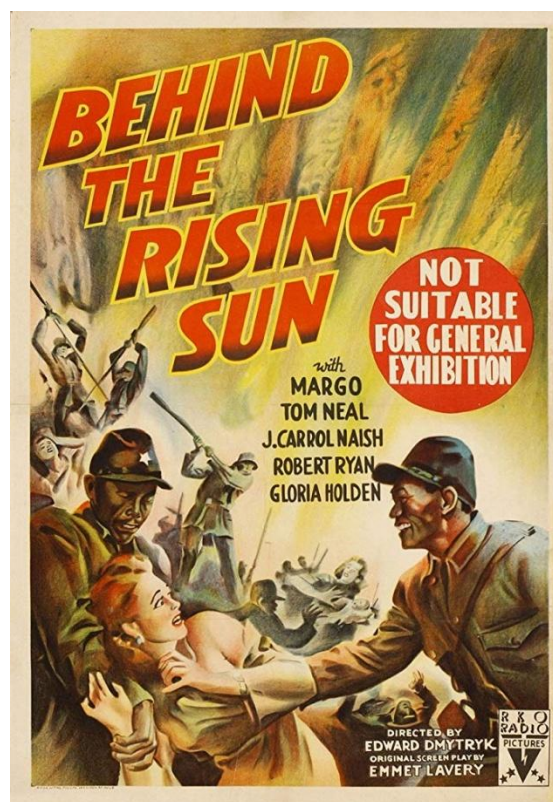


Ilustración 57: Poster del filme “Behind the Rising Sun”. Autor Anónimo. Creado en 1934. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0035669/mediaviewer/rm190461696>

Filmes como *Japanese War Bridge*, *Love is a Many-Splendored Thing*, *The Teahouse of the August Moon* y *Sayonara* nos presentan un paralelo interesante entre el mundo de la segunda

guerra mundial que masculinizó, militarizó, e incluso bestializó a la sociedad japonesa¹² (como vimos con los filmes trabajados en el capítulo primero, y como veremos en algunas imágenes artísticas y propagandísticas en el capítulo tercero), y el mundo de la post-guerra que lo feminizó, y lo hizo atractivo en términos sexuales. En este punto resulta interesante recordar como, por ejemplo, en la ceremonia de los *Academy Awards* de 1956, *Love is a Many Splendored Thing*, que narra una historia de amor entre un norteamericano y una mujer de ascendencia euro-asiática durante la revolución china fue nominada a *Best Picture*, como ocurriría en 1958 con *Sayonara*; o como en el año de 1959, la modelo Akiko Kojima fue coronada en *Miss Universe*, siendo la primer mujer japonesa y asiática en recibir la corona.

En los filmes *The Teahouse of the August Moon* y *Sayonara* Podemos ver cómo existe una relación sentimental entre el héroe norteamericano y la mujer japonesa vinculada a la tradición en términos estéticos y del quehacer (geishas y bailarinas). Las relaciones entre ambos se presentan como desiguales, pues la mujer desempeña roles de servicio y subordinación a la figura masculina. Se puede ver, además, como iconográficamente el hombre se presenta como una figura predominante que sujeta y protege a la mujer, mientras esta, en una posición más débil, le observa, y observa con deseo la posesión. El beso se convierte en un elemento de elimina los prejuicios étnicos, rompiendo el tabú del sexo interracial (Ilustración 56). Caso contrario ocurre con las narrativas donde los japoneses son quienes se acercan a la figura de las mujeres norteamericanas, donde estas les rechazan, en posturas iconográficas que sugieren raptó y violación (Ilustración 57) (lo anterior se desarrollará con mayor profundidad en el capítulo tercero).

Respecto de lo anterior se deben hacer dos claridades, la primera es que las narrativas donde los japoneses se acercan hostilmente al cuerpo femenino norteamericano se ubican en el contexto de la guerra, mientras que las narrativas donde los norteamericanos se acercan eróticamente al cuerpo femenino de la japonesa se ubican en un contexto donde la japonesa ya puede ser objeto de deseo, y además, donde Japón se encuentra subordinado en términos políticos a EE.UU.: En la post-guerra, luego de la ocupación. Esto nos indica que en tiempos de guerra la erotización del japonés fue bloqueada, y solo cuando japonés ingresa de nuevo al sistema de

¹² teniendo en cuenta que durante el siglo XIX contamos con representaciones femeninas de japonesas, además expuestas como objetos de deseo.

alianzas y valores políticos y económicos norteamericanos de la guerra fría, se le erotiza de nuevo. Decimos “de nuevo” recordando que en el transito del siglo XIX al XX Japón perteneció a la coalición occidental en China, y se le representó iconográficamente como un igual con el resto de potencias occidentales; recordando también el ejemplo del actor japonés Sessue Hayakawa, quien fuese un icono sexual en las décadas de 1910 y 1920 en EE.UU..

La erotización, sin embargo, tiene unas barreras de género, y étnico raciales. El héroe norteamericano en las narrativas de guerra y de post-guerra siempre es erotizado, con la diferencia de que, en las narrativas de guerra, es erotizado por grupos étnicos diferentes a los japoneses (como ocurre en *Objective, Burma* y *The Bridge on the River Kwai*). La mujer norteamericana cumple el rol de víctima de rapto y abuso sexual cuando a su cuerpo se acerca el japonés en las narrativas de guerra, en las narrativas de la post-guerra analizadas en esta investigación solo tenemos un caso en el que un hombre japonés se acerca a una mujer norteamericana, en *Sayonara*, donde un actor de teatro Kabuki y la antigua prometida de nuestro héroe tienen un acercamiento sentimental; este acercamiento, sin embargo, es tímido y jamás se consuma corporalmente (no tocan sus cuerpos, no se besan, ni tienen relaciones sexuales).

Una relación “interracial” relevante en el cine, entre un hombre japonés y una mujer blanca occidental ocurriría hasta 1959, en el filme francés *Hiroshima, mon amor*, con unas relaciones de poder diferentes, teniendo en cuenta que ninguna de las dos partes es norteamericana.

CAPÍTULO 3. EL “ATLAS MNEMOSYNE” DE LAS REPRESENTACIONES JAPONESAS ENTRE 1942 Y 1961.

3.1. El Atlas Mnemosyne del japonés como “otro” enemigo y como “otro” dominado:

El *Atlas Mnemosyne*, que podría traducirse como “Atlas de imágenes de la memoria” (Tantás & Guridi, Septiembre 2013, pág. 230), fue el nombre dado a la última e inconclusa obra del historiador Aby Warburg. Se trata de una serie de tableros de recopilaciones iconográficas, agrupadas temáticamente, muchas de ellas con anotaciones y observaciones. Warburg era un estudioso de la cultura clásica griega y sus permanencias en las sociedades europeas; como parte de sus estudios realizó las nombradas recopilaciones de imágenes buscando la pervivencia de imágenes de diferentes estratos del pasado.

Como ya se mencionó en la introducción, las formulaciones que Foucault haría en la obra “La arqueología del saber” ayudarían a Didi-Huberman a acuñar el término “Arqueología del saber visual”, definidas por Rantás y Gurudi como *“la superposición en capas arqueológicas de las imágenes heredadas de nuestro acervo cultural, entrelazadas en un sinfín de relaciones cruzadas, conscientes e inconscientes, en constante mutación y reposicionamiento”* (Tantás & Guridi, Septiembre 2013, pág. 227). En este capítulo se expondrán un par de tableros contruidos a la forma y con la intención del Atlas de Warburg. Se contruyeron dos tableros con varios subtableros enfocados en dos elementos principales: por un lado, la construcción iconográfica física del japonés (rasgos físicos, de vestimenta y ornamentación, de posturas físicas en relación con otros personajes), y la construcción iconográfica de la mujer japonesa como símbolo de japon como país, y como objeto de deseo de los héroes norteamericanos.

3.2. Tablero No 1: El japonés como enemigo:

El primer tablero de nuestro Atlas hablará sobre las construcciones iconográficas del enemigo. Debemos entender aquí que elementos relacionados con el japonés en el periodo de la guerra encuentran sus raíces en elementos iconográficos y en sistemas de valores usados



Ilustración 58: Escena del filme "Destination Tokyo" (minuto 1.54.29).



Ilustración 59: Poster "Celebrate the 4th. Buy extra war bonds" [Litografía]. Por Jed White. Creada entre 1942 y 1945. Disponible en: U.S. National Archives and Records Administration. <https://catalog.archives.gov/id/514045>



Ilustración 60: "Hell threatens your home and country!". Por McGovern Anderson Co., Inc., Publishers. Creada en 1942.

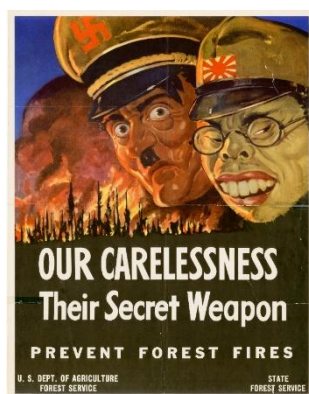


Ilustración 61: "Our carelessness their secret weapon. Prevent forest fires." [Litografía]. Por Forest Service of United States. Creado en 1943. Recuperado de: University of North Texas Digital Library <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/mctadc494/>



Ilustración 62: Portada del comic "America's best comics #11" [Impresión]. Por Alex chomburg & Alejandro Schomburg. Creado en 1942. Recuperado de: comicbookdb.com/issue.php?ID=17547



Ilustración 63: "Go ahead, please - Take day off" [Litografía]. Por Office of Emergency Management. Creada entre 1943 y 1945. Recuperada de Records of the Office of Government Reports, Item from Record Group 44.

antes y después de la segunda guerra mundial. Veremos entonces como elementos del antagonismo se encarnan en el japonés durante determinado periodo histórico (1942 – 1945-48), pero atraviesan transversalmente las representaciones de otros grupos étnicos y nacionales.



Ilustración 64: Detalle del mapa "The 24th Division Artillery". Por Henry Schwartz para el U.S. Army. Creado en 1947. Recuperado de David Rumsay Map Collection <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/de-tail/RUMSEY~8~1~268767~90043021:The-24th-Division-Artillery?sort=P>

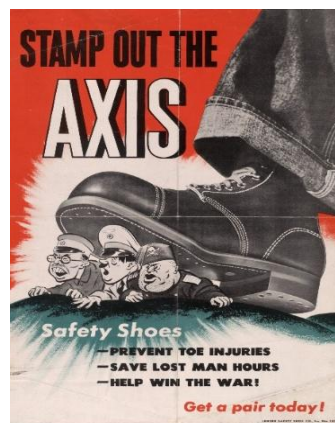


Ilustración 65: "Stamp Out the Axis" [Litografía]. Por Lehigh Safety Shoe Co. Inc.. Creado entre 1942 y 1945. Recuperado de: Hennepin County Library <https://digitalcollections.hclib.org/digital/collection/p17208coll3/id/11/>

3.2.1. Sub - Tablero No (1 A): El rostro del enemigo.

El primero de los grupos de este tablero parte de la imagen 1 (Ilustración 58), fotograma del filme *Destination Tokyo*, donde se muestra la caricaturización de Hideki Tojo, uno de los militares japoneses más importantes durante la confrontación de la segunda guerra mundial. El rostro caricaturizado de Tojo nos muestra los rasgos de ojos rasgados, grandes y redondos anteojos, grandes dientes que salen de la boca, y una expresión de ceño fruncido; el primer grupo de imágenes (1 A) nos hablará de las disposiciones físicas del rostro del japonés en algunas representaciones caricaturescas. Vemos como las ilustraciones de este primer apartado replican estos rasgos físicos. Se vuelve entonces una forma común estereotípica de representar al enemigo. Vemos como, por ejemplo, en la ilustración 62, los soldados japoneses golpeados por los super-heroes norteamericanos son representados con exactamente los mismos atributos físicos, como si de clones se tratara.

Las representaciones exacerban rasgos étnicos, acercándolos a la monstruosidad y la anormalidad, creando así un estereotipo físico y étnico-racial del japonés.

3.2.2. Sub - Tablero No (1 A A): La presencia del puñal/Daga:

En la ilustración 60 vemos que la representación del japonés sostiene con su mano uno de los elementos más referenciados en los capítulos anteriores: el cuchillo/daga, como símbolo de la traición y de los ataques por la espalda.



Ilustración 66: "Remember Pearl Harbor. Buy war bonds" [Litografía]. Por artista anónimo para OWI. Creada entre 1942 y 1945.

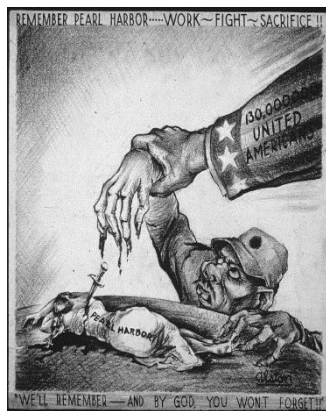


Ilustración 67: "Remember Pearl Harbor. Work-Fight-Sacrifice!! We'll remmeber - And by god, you won't forget!!" [Litografía]. Por Charles H. Alston. Creada en 1943. Disponible en: Iowa Departamen of Cultural Affairs <https://iowaculture.gov/history/education/educator>



Ilustración 68: "El asesinato de Abel" [Óleo sobre lienzo]. Por Tintoretto. Creado en 1551-1552. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/tintoretto/the-murder-of-abel-1552>

Las ilustraciones 66 y 67 nos muestran ejemplos de publicidad de guerra donde el japonés, o una figura que lo evoca, hace uso del cuchillo para poner fin a la vida de dos mujeres: En el primer caso, la estatua de la libertad, y en el segundo caso, una representación alegórica de Pearl Harbor. En ambos casos se hace referencia a el acto de la rememoración del ataque de Pearl Harbor, en un sentido de justificación de la guerra apelando al sentimiento de traición del ataque. El puñal o daga representan la traición, y se ve como, iconográficamente, es usado para ataques por la espalda. Es en la ilustración 66 donde resulta más evidente la referencia a la traición, pues, por un lado, frente a la estatua de la libertad, un hombre con las características descritas en el tablero anterior (estereotipo japonés de la guerra), con un gesto negativo que refleja una actitud de doble intención hacia el sujeto a quien se dirige (tal como en la ilustración 63), ofrece una rama donde reza *Peace*, sin embargo, un brazo con la frase *Jap treachery* sostiene una daga que hace uso de la esvástica para hacer alusión al eje, y donde reza la fecha del ataque a Pearl Harbor; dicha daga está a punto de ser usada contra uno de los símbolos patrióticos más importantes de EE.UU. durante el siglo XX. La ilustración 67 nos muestra a un japonés bestializado, detenido por el *Uncle Sam*, que ya ha clavado la daga en un cuerpo femenino que reza *Pearl Harbor*.



Ilustración 69: Escena del filme "Bad Day at Black Rock" (minuto 53.35).



Ilustración 70: Escena de "Destination Tokyo" (minuto 44.14)



Ilustración 71: "Cain y Abel" [Litografía]. por Marc Chagall. Creado en 1960. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/cain-and-abel-1960>

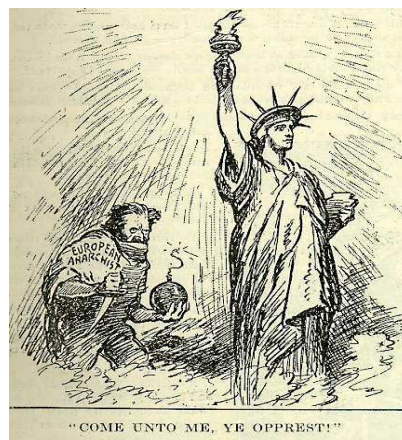


Ilustración 72: "Come unto me, ye opprest!" [Litografía]. Por James P. Alley para Memphis Commercial Appeal. Creada en 1919. Recuperada de: <https://herb.ashp.cuny.edu/items/show/1905>

La acción del ataque por la espalda con el objeto del cuchillo/puñal/daga, así como otros objetos cortopunzantes de combate cuerpo a cuerpo como la bayoneta y la espada, es un elemento recurrente de las películas (ilustraciones 69 y 70), y en la gran mayoría de los casos, son armas empleadas por el antagonista. Nos remite siempre a la traición como anti-valor. Se relaciona con algunas interpretaciones modernas del capítulo bíblico de Cain y Abel, específicamente se tomaron como ejemplo a Tintoretto y Chagall (ilustraciones 68 y 71), que muestran la escena del asesinato de Abel por parte de su hermano Cain, quien representa al pecador; en estas escenas el asesinato se ejecuta con el puñal como arma, y con un cuerpo de Abel yacente en posición horizontal, como en la ilustración 67. La escena bíblica podría servir como referencia para la historia del antagonista o victimario, antes cercano a la víctima, que ha roto la relación con el acto de la traición.



Ilustración 73: "Hunong! Kriminal!". Por United States Information Agency. Creado entre 1950 y 1953. Disponible en National Archives Catalog <https://catalog.archives.gov/id/5730081>

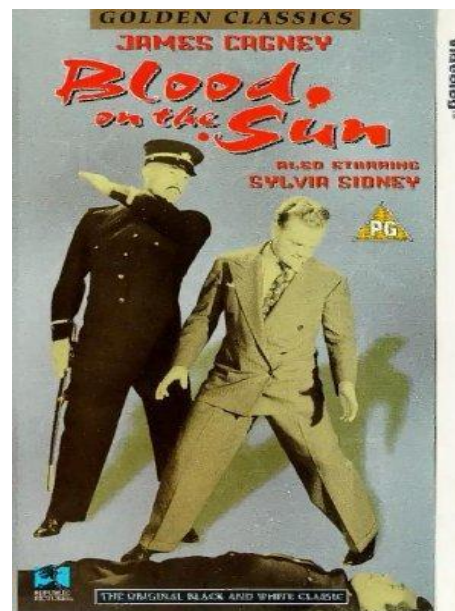


Ilustración 74: Caratula del filme "Blood on the sun" [Fotografía y edición]. Autor anónimo. Creada en 1945. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0037547/mediaviewer/rm1841274624>

La figura del atacante por la espalda no está solo reservada al japonés, y se replica cuando iconográficamente se quiere representar la amenaza. Por ejemplo, en la ilustración 72, se hace referencia a la “amenaza” percibida por los norteamericanos respecto del anarquismo europeo de inicios del siglo XX, exacerbado por la migración europea a Norteamérica desde décadas anteriores. Aquí la figura del anarquista europeo se acerca con una daga, de nuevo al símbolo patriótico de la estatua de la libertad, denunciando la amenaza, y siendo premonitorios con la traición. La postura física de los atacantes nos permite otra relación posible, que mencionaremos brevemente, y es la de la postura física del ataque por la espalda, de un cuerpo generalmente más grande sobrepuesto, o a punto de sobreponerse a la víctima. En la ilustración 74 vemos a un japonés ocupando el lugar de victimario, a punto de atacar a un héroe norteamericano en una película hollywoodense de 1945, mientras que en la ilustración 73 es un soviético quien ocupa dicho rol, atacando por la espalda a un hombre que representa a Corea, en el contexto de la creación de propaganda política anti-comunista en el sudeste asiático.

3.2.3. Sub - Tablero No (1 A A B): Rapto y “violación”:

Algunas de las imágenes que presentan a la figura del “hombre-amenaza” ubica en el lugar de la víctima a una mujer, como en el caso de las ilustraciones 66, 67 y 72. Esto, unido a los elementos anteriormente mencionados en el capítulo segundo, sobre los acercamientos corporales entre los hombres japoneses y las mujeres occidentales o no-japonesas vinculadas a grupos nacionales o étnicos aliados a los norteamericanos durante la segunda guerra mundial, se construye un tablero de las actitudes corporales entre los sujetos anteriormente mencionados.

Las ilustraciones de este tablero (75 a 79) nos muestran las figuras de cuerpos masculinos sujetando con violencia cuerpos femeninos contra la voluntad de estos últimos, lo anterior se expresa en las posiciones corporales de resistencia, y en los rostros de las mujeres. De estas imágenes, las ilustraciones 76 y 78 nos muestran a cuerpos masculinos japoneses, en la ilustración 76, sujetando a una mujer birmana, quien momentos antes dentro de la escena del filme de donde ha sido extraído el fotograma (*The Bridge on the River Kwai* de 1957, ambientada en la segunda guerra mundial), se encontraba compartiendo a voluntad y plácidamente, espacio con soldados norteamericanos; la ilustración 78, por su parte, nos muestra el poster del filme norteamericano *Behind the Rising Sun* (1943) donde dos japoneses, con sonrisas en sus rostros, sujetan el cuerpo de una mujer blanca norteamericana. En ambos casos, los cuerpos masculinos presentan la actitud hostil, y en términos de disposición de sus cuerpos, se encuentran por encima, en una posición superior a la de los cuerpos femeninos. El caso de *Behind of the Rising Sun* nos presenta el tabú del sexo interracial, pues pese a que en



Ilustración 75: "El rapto de las Sabinas"[Óleo sobre lienzo]. Por Pietro Da Cortona. Creado en 1627 - 1629. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/pietro-da-cortona/the-rape-of-the-sabine-women-1629>



Ilustración 76: Escena del filme "The Bridge on the River Kwai" (minuto 1.52.07).

el filme Margo interpreta a una mujer japonesa, siendo esta uno de los papeles principales, la mujer que figura en los posters como víctima del rapto no es una japonesa, sino una mujer blanca occidental.

La ilustración 77, por su parte, nos presenta a un soldado comunista chino sometiendo a otra mujer blanca occidental en el filme *Battle Flame* (1959), ubicado narrativamente en la guerra de Corea. Igual que en las imágenes citadas con la figura del japonés, la mujer dispone su cuerpo en resistencia al contacto con el chino.

Las imágenes que nos presentan a mujeres occidentales tienen en común la característica iconográfica de sugerencia de desnudes, esto es, que el encuentro hostil con los cuerpos masculinos de los orientales desplaza levemente su ropa de su lugar ordinario, dejando ver los hombros y sugiriendo que la mujer será desprendida de sus prendas.



Ilustración 77: Poster del filme "Battle Flame" [Litografía]. Autor anónimo. Creado en 1959. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0052605/mediaviewer/rm1972705792>



Ilustración 78: Poster del filme "Behind the Rising Sun". Autor Anónimo. Creado en 1943. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0035669/mediaviewer/rm190461696>



Ilustración 79: "Rape of Proserpine" [Escultura en marmol]. Por Gian Lorenzo Bernini. Creado en 1621 - 1622. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/gian-lorenzo-bernini/rape-of-proserpine-1622>

Existe, en el acervo visual occidental, obras de arte que presentan disposiciones similares en los cuerpos: Los capítulos mitológicos de los raptos. Si bien estos no siempre se encuentran directamente relacionados con la violación, o con el protagonismo negativo de los raptos, sí que implican acercamiento abruptos y violentos entre los cuerpos, y en muchas ocasiones, erotización de los cuerpos raptados. Debemos tener en cuenta que si bien el rapto en los capítulos mitológicos que citaremos no significa remiten necesariamente a la violación, si remiten al matrimonio, y a la posibilidad de unión interracial, por tanto, si aluden al tabú de la interracialidad. En estos capítulos mitológicos ingresan las obras de las ilustraciones 75 con el rapto de las sabinas por parte de los romanos, y 79 con el rapto de Proserpina por parte de Plutón, solo citando algunos ejemplos. En estas obras la víctima del rapto no se encuentra por debajo del raptor, sin embargo, sí que se encuentra sujeta de forma hostil, con una disposición corporal en rechazo al cuerpo masculino, en algunos casos levantada del suelo por la fuerza de este.

Recordemos entonces a Marchetti, cuando nos dice que el tabú de la relación sexual define elementos identitarios e instituciones como la familia y la etnia (Marchetti, 1993, págs. 6, 8). El contacto sexual o el matrimonio entre hombre y mujer cambia según qué tan deseada se vea al deseador(a) y al objeto de deseo. En los casos citados de la posición del rapto entre la mujer y el japonés, se muestra como negativo e indeseado dicho contacto; dicha negatividad, como vemos, transita según el papel positivo o negativo de un grupo étnico o nacional en relación a EE.UU. y su sistema de alianzas. Por ejemplo, si nos devolvemos al capítulo segundo, vemos que las relaciones sexuales ahora permitidas entre norteamericanos y japonesas durante la post-guerra están desprovistas del prejuicio, siendo ahora, siguiendo el poster de *Battle Flame* (1959), el chino comunista quien ocupa el lugar del indeseable en el acercamiento sexual de los cuerpos, y el de actitud hostil frente al cuerpo femenino.

3.2.4. Sub - Tableros No (1 A B), (1 A C), y (1 A D): Animalización (mono, serpiente y pulpo):

Vimos en la ilustración 64, a propósito de las características físicas del estereotipo del japonés enemigo, la imagen de un japonés con rasgos físicos similares a los de un primate, y que

aun así cumple con rasgos del tablero (1 A), como por ejemplo la desproporción de los dientes. Esta relación nos lleva a la creación de tres diferentes tableros que comparten la característica de tener imágenes que animalizan al japonés.

La primera de estas animalizaciones, directamente relacionada con la ilustración 64, tiene que ver con la animalización del japonés como un mono, como lo podemos observar en el cartel de guerra de la ilustración 80. Esta animalización hace referencia a un rasgo físico del primate, y es el de sus grandes oídos, para hacer alusión al riesgo de espionaje por parte del enemigo. Sobre esto volveremos en el tablero (1 A B A). Además de lo anterior volvemos a ver rasgos relacionados con las características físicas de la caricaturización del japonés: grandes dientes y anteojos redondos.

Un segundo tipo de animalización tiene que ver con el uso de serpientes para la representación del japonés, del mal, y de la acción de “vencer” o “aplastar” a dicho enemigo.

Vemos en las ilustraciones 81 y 83 cómo el japonés es representado como una serpiente, y está acompañado, en ambos casos, de otro elemento que representa a EE.UU., en un caso es



Ilustración 80: Poster de Guerra "Keep talking. I'm all ears" [Litografía]. Por autor anónimo para la OWI. Creado entre 1942 y 1945. Disponible en: National Archives Catalog <https://catalog.archives.gov/id/514812>



Ilustración 81: Poster de guerra "Salvage scrap to blast the jap" [Litografía]. Por Phil von Phul. Creado entre 1941 y 1945. Disponible en: Library of Congress <https://www.loc.gov/item/98517448/>



Ilustración 82: Fragmento de "La inmaculada concepción" [Óleo sobre lienzo]. Por Giovanni Battista Tiepolo. Creado en 1767 - 1768. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/giovanni-battista-tiepolo/the-immaculate-conception-1768>



Ilustración 83: Cartel de guerra "Crush the snake for victory's sake! Make much More" [Litografía]. Por Office for Emergency Management. Creado entre 1942 y 1943. Disponible en: National Archives Catalog <https://catalog.archives.gov/id/534489>

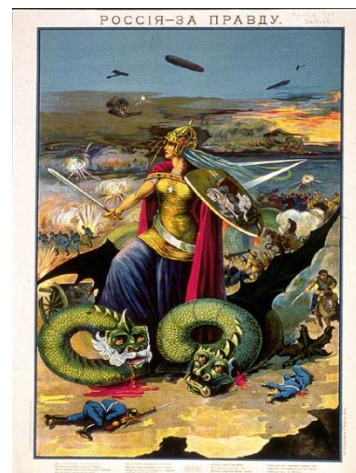


Ilustración 84: Poster de guerra "Rusia por la verdad" [Litografía]. Por autor anónimo. Creada en 1914. Disponible en: <https://sociology.berkeley.edu/faculty/bonnell/images/russia1.jpg>

un águila con una bomba, y en el otro una bota con los colores de la bandera norteamericana. La relación entre ambos elementos es la misma: El elemento que alude a Norteamérica, se encuentra por encima, intentando aplastar a la serpiente japonesa. Esta misma composición la tiene la ilustración 65, esta con todos los “representantes” del eje, y no con un japonés animalizado.

La disposición de los elementos, con la figura específica de la serpiente, se relaciona con la iconografía religiosa del triunfo de personajes relevantes, con protagonismos positivos dentro de la mitología cristiana, sobre personajes de protagonismos negativos (demonios, dragones, serpientes) (Morales, 1996, pág. 255). En la ilustración 82, por ejemplo, vemos una representación de la Inmaculada Concepción de Giovanni Batista Tiepolo pisando una serpiente con una manzana en la boca, siendo esta una alegoría al pecado. En la ilustración 85 vemos una interpretación bizantina de cristo, representado como guerrero; debajo de uno de sus pies se encuentra la serpiente, representando el triunfo sobre el mal.

Esta alegoría de la serpiente como representación del mal tiene un híbrido iconográfico con la figura del dragón. Esto quiere decir, que en varias ocasiones atributos iconográficos de la serpiente se mezclan con los del dragón, encontrándonos en ocasiones con serpientes aladas,



Ilustración 85: Fragmento de "Cristo como guerrero. Ego Sum Via, Veritas Et Vita" [Mozaico bizantino]. Por autor anónimo. Creado en 425 aprox.. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/byzantine-mosaics/christ-as-a-warrior-ego-sum-via-veritas-et-vita-425>



Ilustración 86: Fragmento de "La virgen del apocalipsis" [Óleo sobre lienzo]. Por Miguel Cabrera. Creado en 1760. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/miguel-cabrera/the-virgin-of-the-apocalypse-1760>

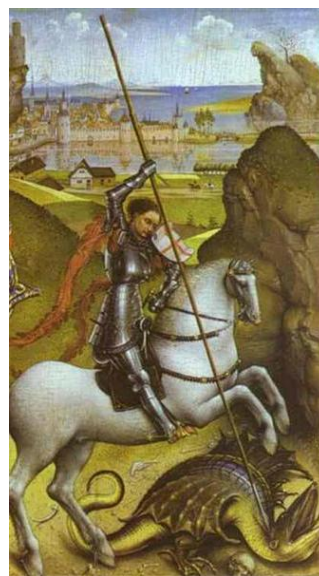


Ilustración 87: Fragmento de "San Jorge y el Dragón" [Óleo en madera]. Por Rogier van der Weyden. Creado en 1432 - 1435. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/rogier-van-der-weyden/saint-george-and-the-dragon-1435>

serpientes con patas, o con varias cabezas. La figura del dragón también cumple un rol negativo en la iconografía religiosa, como se puede ver en las imágenes de San Jorge (Ilustración 87) y La Virgen del Apocalipsis (Ilustración 86).

El dragón también está cargado negativamente en contextos diferentes al de las imágenes religiosas judeocristianas (aunque su carácter negativo parta de allí), como ejemplo de ello podemos remitirnos a la ilustración 3, en el capítulo primero, donde tenemos a una China derrotada después de la Rebelión de los Boxers, representada como un dragón. Otro ejemplo de ello es la ilustración 84, de un cartel de propaganda de guerra ruso, donde se puede ver a una mujer, alegoría de la Rusia imperial, aplastando a una serpiente-dragón bicéfala que representa al Imperio Austro-Hungaro en el contexto de la primera guerra mundial.

Si bien hemos citado varios ejemplos de la serpiente-dragón como alegoría del mal en el sistema iconográfico judeocristiano, partiendo del mito bíblico de Adán y Eva (ilustraciones 88 y 89), se debe resaltar la naturaleza negativa de monstruos del mundo greco-romano descritos y representados con forma de serpiente-dragón, como el ceto de Troya, o la hidra de Lerna (ilustración 90), a los que se enfrentó Herácles.



Ilustración 88: Fragmento de "Adán y Eva" [Óleo sobre madera]. Por Lucas Cranach the Elder. Creado en 1508 – 1512. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/lucas-cranach-the-elder/adam-and-eve-1512>



Ilustración 89: "Satán exultante sobre Eva" [Grafito, tinta y acuarela sobre papel]. Por William Blake. Creado en 1795. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/william-blake/satan-exulting-over-eve-1795>



Ilustración 90: Fragmento de "Hércules y la hidra de Lerna" [Óleo sobre lienzo]. Creada en 1876. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/gustave-moreau/hercules-and-the-hydra-lernaean-1876>

Abordaremos una última animalización, partiendo de la portada del comic *The United States Marines No 3* (ilustración 91), una serie de comics de “información de guerra” publicados por EE.UU. en colaboración con casas ya existentes de publicación de comics. En esta portada podemos ver a un *marine* norteamericano con un lanzallamas, prendiendo en fuego a un hombre-pulpo cuya cara posee los rasgos físicos descritos en el tablero (1 A), haciendo referencia a Tojo y/o el estereotipo de combatiente japonés. El pulpo es, particularmente, un



Ilustración 91: Portada del comic "The United States Marines No3" [Litografía]. Por autor anónimo para Magazine Enterprises. Creado en 1944. Disponible en: <https://comic-bookplus.com/?dliid=58381>

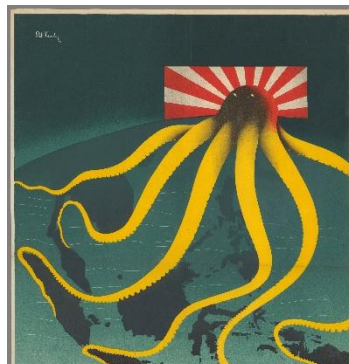


Ilustración 92: Fragmento del poster de guerra "Indie moet vrij! Werkt en vecht ervoor!" [Litografía]. Por Patrick Cockayne Keely para James Haworth & Brothers Ltd.. Creado en 1944. Disponible en: <https://digitalcollections.hoo-ver.org/objects/31850/indie-moet-vrij-werkt-en-vecht-ervoor>

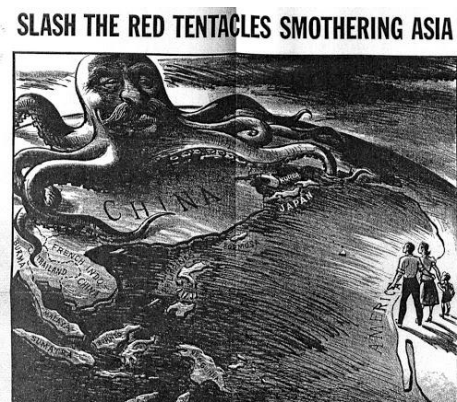


Ilustración 93: Ilustración "Slash the Red Tentacles Smothering Asia" [Litografía]. Por autor anónimo para la campaña "Crusade for Freedom". Creada entre 1950 y 1953. Disponible en: <https://www.billdowns-cbs.com/2017/07/1957-us-considers-propaganda-options.html>

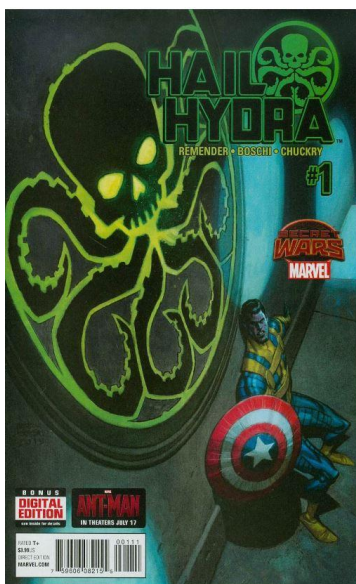


Ilustración 94: Portada del comic "Hail Hydra" No1 [Litografía]. Por Andrew C. Robinson. Creado en 2015. Disponible en: comic-bookdb.com/issue.php?ID=339484



Ilustración 95: Mapa de propaganda de guerra "La guerre est l'Industrie Nationale de la Prusse" [Litografía]. Por Maurice Neumont. Creado en 1917. Disponible en: <https://atlanticsentinel.com/2017/08/the-octopus-in-political-cartoons/1917-maurice-neumont-germany-map/>

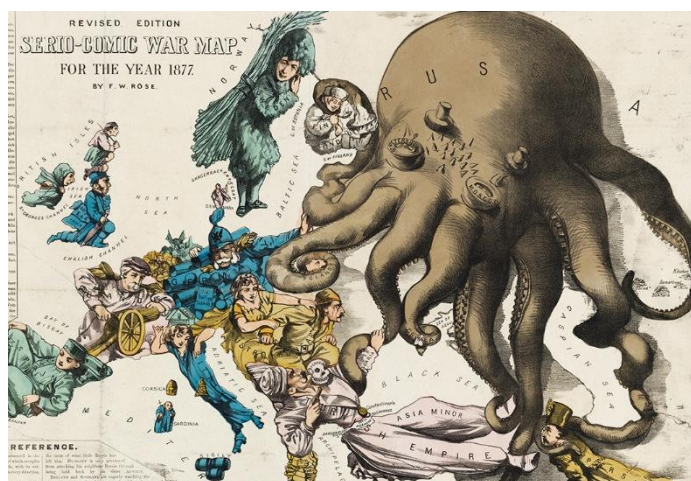


Ilustración 96: Fragmento de la caricatura "Serio-Comic War Map for the Year 1877" [Litografía]. Por Frederick W. Rose. Creado en 1877. Disponible en: <https://atlanticsentinel.com/2017/08/the-octopus-in-political-cartoons/1877-fred-rose-europe-map/>

animal con un amplio uso dentro de la caricatura política en los periodos moderno y contemporaneo.

Vemos en la ilustración 92 vemos un cartel de guerra que animaliza al imperio japonés, en una invitación por luchar por la liberación de posesiones del Imperio Holandés en el Pacífico; en este caso, la cabeza del pulpo de muñeca con la bandera del Imperio, para hacer explicito que el animal hace referencia a la entidad política del imperio, los tentáculos son una metáfora de la presencia y dominación imperial en la región.

Esta alegoría no es exclusiva del imperio japonés, tenemos, por ejemplo, la ilustración 93, que nos muestra una pieza propropagandística estadounidense de la campaña *Crusade for*

Freedom contra el comunismo; aquí vemos a una familia norteamericana observando desde la costa oeste de EE.UU. a un gigantesco pulpo con la cara de Iosef Stalin extendiendo sus tentáculos desde Rusia sobre China y el Sudeste Asiático. Vemos como las etiquetas de Corea y Japón son resaltados con otro color, haciendo referencia a territorios de influencia norteamericana en una región amenazada por el “dominio del comunismo”, encarnado de nuevo en los tentáculos del animal. La representación del dominio imperial por medio de los tentáculos del animal también se pueden ver en las ilustraciones 95 y 96, con Prusia en la primera guerra mundial y con el Imperio Ruso en 1877 respectivamente.

En la ilustración 94 podemos ver la portada del comic *Hail Hydra* No1 de Marvel Comics, del 2015. Vemos en ella el símbolo de una de las organizaciones antagonistas del universo de Marvel Comics, una organización secreta nacida en la Alemania nazi, cuyos planes se encuentran frecuentemente relacionados con el sabotaje, el dominio y la manipulación política. Vemos que dicho símbolo replica iconográficamente las características del pulpo.

3.2.5. Sub - Tablero No (1 A B A): Ojos y oídos. El japonés espía:

Volvamos un momento a la ilustración 80, donde se hace referencia a los grandes oídos del japonés – chimpancé para hablar del peligro del japonés como espía.

Varios de los filmes analizados en el capítulo primero hacen hincapié en el japonés como como espía e invasor de la privacidad. En la ilustración 97, por ejemplo, podemos ver al antagonista del filme *Secret Agent of Japan* espionando, detrás de un periódico, los planes del

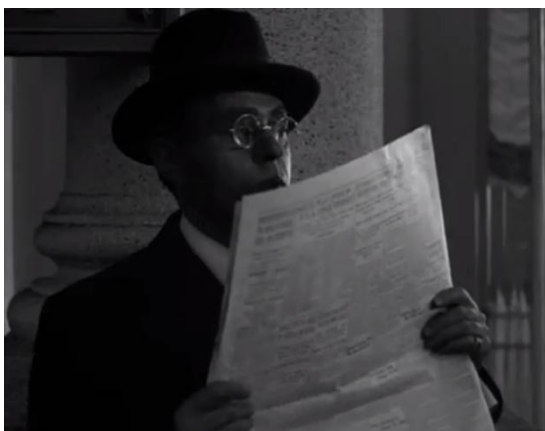


Ilustración 97: Escena de "Secret Agent of Japan" (minuto 20.48).



Ilustración 98: Escena del filme "Objective, Burma" (minuto 1.03.53).

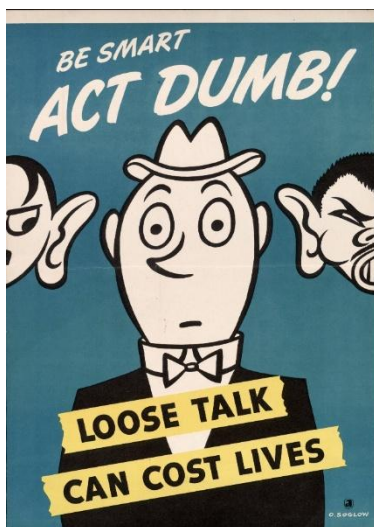


Ilustración 99: "Be smart. Act dumb!! [Litografía]. Por anónimo, publicado por la OWI. Creado entre 1942 y 1945. Disponible en: <https://catalog.archives.gov/id/513932>



Ilustración 100: "All the ear-marks of a sneaky Jap! Don't discuss your job!" [Litografía]. Por "Alexander" para RCA Manufacturing Company, inc.. Disponible en: University of North Texas <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc160/>

héroe del filme. El peligro de espionaje, latente incluso desde antes del ataque de Pearl Harbor, es común en la propaganda de la segunda guerra mundial, donde se recomendaba “no hablar del trabajo” so peligro de poder clarificar al enemigo el funcionamiento y movilización de la sociedad norteamericana el pro de la guerra (ilustraciones 99 y 100).

3.3. Tablero No 2: Feminización y erotización de Japón:

El segundo tablero del Atlas hablará de la forma como, una vez finalizada la segunda guerra mundial, Japón empezó a representarse con figuras femeninas que pudieron convertirse en objetos de deseo de los norteamericanos que ocuparon y luego gestionaron el ingreso de Japón dentro de su red de alianzas en el “bloque occidental” durante la guerra fría. También veremos cómo la postura de algunos países occidentales respecto de Japón antes del inicio de tensiones que desembocaría en la guerra tiene similitudes con la postura de la post-guerra.

Como vimos en el tablero No 1, el Japón de las representaciones de la segunda guerra mundial era predominantemente masculino y bestializado. Con el fin de la confrontación militar



Ilustración 101: Detalle del mapa "Air France, Le Plus Grand Réseau du Monde" [Litografía]. Por Lucien Boucher para Air France. Creado en 1961. Disponible en: David Rumsay Map Collection <https://n9.cl/j4bmz>

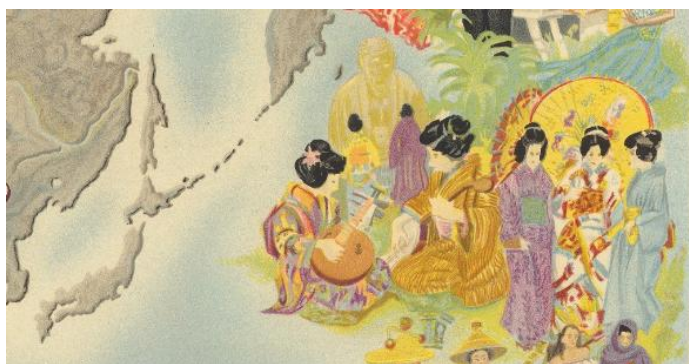


Ilustración 102: Detalle del mapa "Philips Radio: The World of Entertainment" [Litografía]. Por autor anónimo para Philips Radio. Creado en 1948. Disponible en: David Rumsay Map Collection <https://n9.cl/3369>

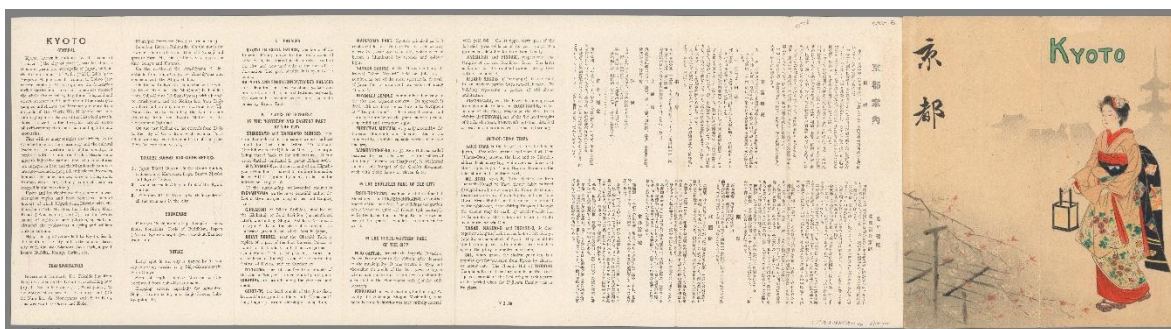


Ilustración 103: Guía de turismo "Kyoto chokan zue". Por Hoei para Tourist Bureau and Guide Office. Creado en 1947. Disponible en: David Rumsay Map Collection <https://n9.cl/e5vm>

y la rendición de Japón con Postdam, EE. UU. ocupa Japón con la intención de “occidentalizarlo” en términos políticos y económicos, y convertirlo, de un antiguo enemigo a un nuevo aliado en el *stage* global de la guerra fría.

Las ilustraciones 101 y 103 nos muestran los rostros de un Japón de la post-guerra, abierto al turismo. La ilustración 101 hace parte de un mapa de las rutas de la aerolínea Air France alrededor del globo; en dicho mapa, varias regiones o países son representados por personajes estereotipados, la mujer acompaña, en este sistema de representaciones, a Japón. En la ilustración 103 tenemos una guía de turismo para la ciudad de Kyoto, el símbolo que acompaña dicha guía es la de una mujer con vestimenta similar a la de la ilustración anteriormente descrita. La ilustración 102 hace parte de un mapa que señala las ciudades del mundo donde



Ilustración 104: Fragmento del mapa "Qantas world routes." [Litografía]. Por Anna Drew. Creado en 1950. Disponible en: David Rumsey Map Collection <https://n9.cl/sntm>

Philips Radio tiene presencia. Vemos cómo, justo junto a Japón, tenemos a un grupo de mujeres con rasgos similares a los de las ilustraciones 101 a 104 y 106, tanto en vestimenta como en peinado y otros ornamentos. Lo mismo puede observarse en la ilustración 104, donde podemos ver un mapa de las rutas de Qantas; no solamente se replica la forma de representar a Japón, sino que llama la atención como territorios que hacen parte de la expansión del Imperio norteamericano por el pacífico, como Hawái y Japón, son representados por mujeres, mientras la figuras sobre el territorio norteamericano es la de un hombre.

En este punto vale la pena volver a mencionar el lugar común que ocuparon en el arte plástico norteamericano, entre los siglos XIX y XX, las representaciones de mujeres, tanto japonesas



Ilustración 105: Escena del filme "Sayonara" (minuto 1.18.02)



Ilustración 106: Detalle del mapa "Mem-O-Map of Japan and Korea" [Litografía]. Por John G. Drury, para Mem-o-Map co.. Dreado en 1946. Disponible en David Rumsey Map Collection <https://n9.cl/2ooq>

como occidentales (norteamericanas y del occidente de Europa) vestidas y rodeadas de cultura material asiática (ilustraciones 54 y 55, en el capítulo segundo) dentro de una lógica imperial de dominio, y de una lógica fetichista y de estatus que otorgaban los bienes “exóticos” y “extraños”. Las representaciones físicas de la mujer-Japón son similares a las de los cuadros del japonismo norteamericano: Existe una relación entre el lugar de Japón con el lugar de la feminidad tanto antes como después de la guerra, pero no durante ella.

Después de la mujer como sinónimo de Japón, tenemos el hecho de que esa mujer es erotizada y se vuelve objeto de deseo del héroe norteamericano. Las relaciones entre género y orientalismo ya descritas con anterioridad nos dan luces sobre el porqué de esta relación entre el hombre norteamericano y la mujer japonesa, además del hecho de que la presencia de norteamericanos durante la ocupación fue predominantemente masculina (entendiendo entonces los ámbitos militares y políticos de los EE. UU. de mitad del siglo XX como terrenos casi exclusivamente masculinos).

En la ilustración 105 vemos el beso “interracial” de la película *Sayonara*, como una forma de erotización y acercamiento voluntario y positivos de los cuerpos; en este punto valdría



Ilustración 107: "Japan and America" [Óleo sobre tela]. Por David Burliuk.. Creada en 1921. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/david-burliuk/japan-and-america-1921>

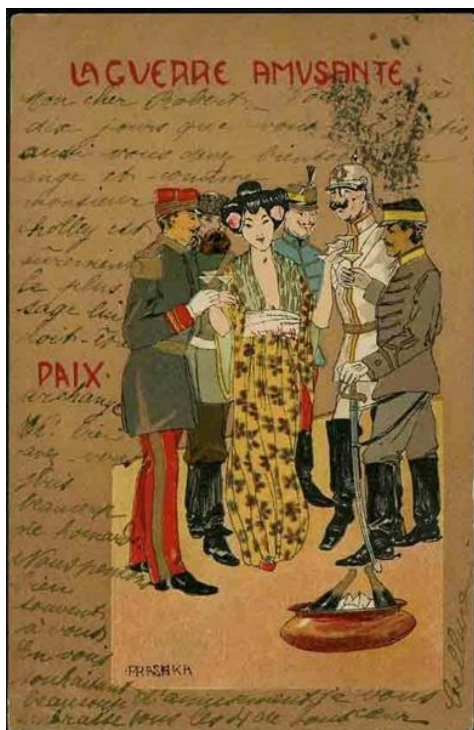


Ilustración 108: "Peace". Por Raphael Kirchner. Creado entre 1890 – 1914 aprox.. Disponible en: [wikiart.org/en/Raphael-kirchner/peace](https://www.wikiart.org/en/Raphael-kirchner/peace)



Ilustración 109: "Spionage". Por Raphael Kirchner. Creado entre 1890 – 1914 aprox.. Disponible en: <https://www.wikiart.org/es/raphael-kirchner/spionage>

citar el poster de la película *Sayonara* (ilustración 56, en el segundo capítulo), y de otros filmes como los ya citados *Japanese War Bride* y *Love is a Many-Splendored Thing*. Son en la post-guerra comunes las imágenes que en japon ubican acercamientos corporales voluntarios y positivos entre hombres norteamericanos y mujeres japonesas (no todos necesariamente sexuales, pero como se mencionó, voluntarios y positivos, totalmente diferentes a las escenas anteriormente descritas de los raptos).

La erotización, igual que la feminización, tiene lugar tanto antes como después de la guerra. La ilustración 107 nos muestra la obra *Japan and America* de 1921, donde la figura de una mujer desnuda, de cuyo cuerpo son completamente legibles los senos y el culo (como partes sexualizadas del cuerpo femenino) se acerca a un hombre occidental, vestido con una moda victoriana. Los detalles futuristas de la obra nos indican mucho movimiento por parte del cuerpo femenino, en contraste con la quietud del cuerpo masculino. El cuerpo femenino, por un lado, es el oriental, y por otro lado, en contraste con el cuerpo masculino, se encuentra desnudo y es voluptuoso. Tenemos además las ilustraciones 108 y 109, de Raphael Kirchner, creadas en el tránsito de los siglos XIX a XX, donde podemos ver las figuras de mujeres

japonesas, con una estética prácticamente igual a la del resto de imágenes de este tablero, siendo objeto de deseo de hombres europeos de las esferas política y militar.

CONCLUSIONES:

Conclusión general:

Como conclusión general de este estudio, se puede establecer una relación entre el orientalismo y las relaciones entre el “representador” y el “representado” en el periodo de la historia contemporánea. Por un lado, tenemos las formas móviles y mutables que existen para construir la imagen del “otro” oriental. Las representaciones de ese otro no son monolíticas ni pueden entenderse siempre como negativas (en el sentido de la satanización o bestialización del “otro”), y la naturaleza de esas representaciones cambia según cambian también las relaciones de poder entre el imperio que representa y el sujeto que el representado. Así, el japonés sádico y traicionero, y la japonesa erotizada entregada a su amante (el héroe norteamericano), son construcciones narrativas que responden a cómo el imperio norteamericano se relacionó con Japón en momentos específicos. El primer momento de estas relaciones: la hostilidad, es el trabajado en el capítulo primero, y el segundo momento: la ocupación y alianza, es el trabajado en el segundo. Llama la atención que las representaciones manifiestamente negativas y hostiles tienen lugar en un momento de conflicto de intereses entre los imperios, y de necesidad de movilización hacia la guerra, donde la guerra podía tener más apoyo popular en EE. UU. si le precedía una idea de peligro y amenaza representada por el japonés (incluso planteada en términos religiosos). Por otro lado, la representación del japonés amigable, defendible, y deseable, tiene lugar en un contexto internacional donde Japón se encuentra supeditado a la dominación norteamericana, y en el escenario global (incluyendo la región de Asia – Pacífico) ha surgido un nuevo y fuerte antagonista (el comunismo) que necesita de un Japón cercano y útil a los intereses norteamericanos.

Las representaciones del japonés, vista en términos del orientalismo, corresponden a dos tipos de relación entre el “occidental” y el “oriental”. En los términos bélicos, de bestialización y satanización del japonés, la relación es la de una cultura extraña (la japonesa) que EE. UU. considera como peligrosa y nociva para sus valores: Para la forma de entender la democracia, la familia, e incluso el amor. Se vuelve un enemigo legítimo a exterminar. Por otro lado, existe una relación de dominación, encarnada principalmente en el dominio de la figura femenina, no solo como una forma de acercar a las dos naciones con pretexto de uniones interraciales presentadas como positivas en el cine, sino replicando formas de representación

orientalistas del siglo XIX, donde la mujer oriental, frágil y servil, es dominada por el hombre occidental fuerte y activo.

Las representaciones orientalistas son, entonces, enunciadas desde EE. UU. y en el siglo XX, de una naturaleza muy parecida a las representaciones orientalistas decimonónicas ampliamente estudiadas. Esto nos lleva a concluir, por otra parte, que el orientalismo no acaba con la caída de los imperios europeos, sino que es una forma de ejercicio de poder sobre un “otro” común en los imperios occidentales y sus armas culturales para legitimar sus intereses. Tanto para justificar una guerra, como para justificar una ocupación, o la subordinación de una nación a un modelo político y económico.

Es cierto que no solamente los imperios occidentales han encontrado formas de hablar y representar a un “otro”. A nivel general, la alteridad es un elemento común en los procesos de creación de identidad, y quizás hoy, en un mundo multipolar lleno de poderes emergentes, tenga muchísimo sentido preguntarnos por la alteridad; sería tan posible como vánico, por ejemplo, preguntarnos por la forma en la que fueron representados los norteamericanos en los productos culturales de Japón durante el mismo periodo comprendido por esta investigación. Sin embargo, las formas de representación señaladas en esta investigación no se pueden separar de los planes imperiales de EE.UU. desde su nacimiento como nación, y sus posteriores proyecciones hacia el Pacífico.

Si bien, como ya lo mencionamos, existen elementos de representación orientalista similares a los empleados por los imperios europeos en el siglo XIX, el caso tratado en este libro nos presenta particularidades y novedades: por un lado, nos encontramos con el hecho de que se representa a otro imperio (el japonés) que no se encontraba bajo el dominio de ninguna potencia europea, esto quiere decir que un fragmento de la temporalidad abarcada en este trabajo corresponde con la representación de un pueblo no subordinado a un poder imperial occidental. Este tipo de orientalismo, entonces, no se usa para justificar un dominio existente, sino para justificar proyecciones imperiales. Otra particularidad es la del uso del cine, que no será hasta el periodo señalado en el primer capítulo cuando estaría dando sus primeros pasos como producto cultural imperial destinado a la propaganda y promoción de los valores y planes del imperio norteamericano de una forma masiva y global.

La manera en la que Hollywood sirvió a los intereses propagandísticos y de representación del mundo del Imperio Estadounidense durante el periodo aquí trabajado se explica desde una serie de condiciones de censura y creación de contenido sugeridas e impuestas por Washington. Por un lado tenemos a la OWI, quien sugería pautas de representación y trato de la guerra y temáticas de corte patriótico, y por otro lado tenemos a la CIA y otros proyectos de iniciativa generalmente privada que sirvieron durante la guerra fría para, desde el poder blando, convencer a nivel doméstico e internacional de las bondades del “mundo libre” en detrimento de la órbita soviética y de los pueblos y naciones que la componían. A lo anterior se debe sumar la gran presión que creó la “caza de brujas” macartista y la persecución de la CIA a personajes que no compaginaran con esta visión positiva del sistema internacional político y económico propuesto por EE. UU. en el mundo de la post-guerra. Cabe mencionar también el gran acercamiento, principalmente durante la segunda guerra mundial, entre Hollywood y las fuerzas militares, que hicieron del cine una herramienta propagandística de una guerra total donde toda la sociedad y todas las industrias se vieron volcadas en la colaboración a la guerra.

Conclusiones específicas:

1. El estereotipo “japonés”, un producto cultural (orientalista) en el contexto histórico imperial de los EE. UU.:

El contenido de este estudio y sus resultados, respecto de las formas en las que los japoneses fueron representados por Hollywood en una época de gran plasticidad entre las relaciones políticas y militares entre ambos países, no puede entenderse sin un contexto más amplio de planes de dominación imperial por parte del Imperio norteamericano, que tienen inicio desde su constitución como Nación. Una vez constituidos los EE. UU., la recién independizada América y Asia-Pacífico se convierten en territorios anhelados para los planes de expansión imperial estadounidense bajo los principios políticos del destino manifiesto y la creencia de la superioridad de los valores “civilizatorios” (políticos, educativos, religiosos, económicos, etc.) que habían constituido a Norteamérica.

Estos planes, hacia la década de 1930, chocan con los planes de expansión territorial de un imperio al otro lado del Pacífico: el Imperio japonés, que ya desde la Guerra Ruso-Japonesa y Sino-Japonesa había demostrado un considerable poder de fuego en términos bélicos. Japón

se convierte en la primera potencia no-occidental en ocupar un lugar de relevancia entre los imperios del mundo. Lo anterior tuvo efectos ambivalentes en la forma en la que Japón fue representado: Por un lado, nos encontramos con un Japón que fue aceptado dentro de la coalición de potencias contra el Levantamiento de los Boxers en China, y fue representado, como se ve en el capítulo primero, al mismo nivel de EE. UU. y otras potencias europeas; por otro lado nos encontramos con narrativas de ficción, principalmente británicas, que nos muestran como, sobre todo a raíz del mencionado levantamiento, y del triunfo de Japón sobre el Imperio Ruso, China y Japón encarnan protagonismos negativos donde amenazan la integridad de Europa occidental, bombardeando e invadiendo territorios como las Islas Británicas.

Es en este punto cuando entra el estereotipo del “peligro amarillo” y de cómo se relaciona con Japón. La postura racista y xenofóbica del peligro amarillo señala como peligroso e indeseable el contacto de sociedades occidentales modernas con los habitantes de Asia-Pacífico y el Sudeste Asiático, lo anterior se ve reflejado en las normas de migración de países de todo el continente americano (desde EE. UU. hasta el cono sur, pasando por Colombia) que restringían el ingreso de personas de dicha región del mundo. También se ve reflejado en recortes de prensa y caricaturas que exponen tensiones racistas considerables entre norteamericanos anglosajones y protestantes (que también consideraban como indeseable la migración de irlandeses, por ejemplo), y chinos, japoneses, filipinos, etc..

Debemos entender, sin embargo, que el “peligro amarillo” como postura racista y xenofóbica en también mutable y plástica, y cambia con percepciones políticas y étnico-raciales. Por ejemplo, durante la segunda guerra mundial los filipinos fueron, generalmente, representados de forma positiva, contrario a como se les representó en la guerra de independencia de Filipinas a inicios del siglo XX; otro caso paradigmático (evidente en varios de los filmes trabajados en esta investigación) es el de los chinos, representados negativamente durante la Rebelión de los Boxers, luego positivamente durante la guerra Sino-Japonesa y la Segunda Guerra Mundial, cuando EE. UU. apoyó a los nacionalistas chinos y no solo creyó en su triunfo, sino en la posibilidad de incidir en la región gracias a este (aclarando que los protagonismos positivos de los chinos corresponden a los chinos nacionalistas), y luego nuevamente de forma negativa en la guerra fría, luego del triunfo de Mao sobre los nacionalistas y su acercamiento a la órbita soviética.

Algo similar ocurre con los japoneses, quienes, si bien encarnan protagonismos negativos en la segunda guerra mundial y en décadas anteriores, siendo bestializados en los productos culturales y desplazados, en la realidad cruda, a campos de concentración dentro de EE. UU., fueron representado como un igual durante la Rebelión de los Boxers, erotizados (sobre todo erotizadas, para ser más exactos) en el arte plástico entre finales del siglo XIX y las primeras dos décadas del XX y en el mundo del entretenimiento norteamericano, como nos muestra el caso del “*sex-symbol*” japonés en EE. UU. durante la década de 1920 Sessue Hayakawa; y luego erotizadas de nuevo en la post-guerra, cuando se les alejó del estereotipo cruel y monstruoso creado durante la segunda guerra, con el propósito de humanizarlos, complejizarlos, y convertirlos en aliados y objetos de deseo, en un momento político que necesitaba acercar a Japón a la órbita de influencia política y económica norteamericana.

Ya desde la década de 1930 las tensiones entre los intereses de los imperios norteamericano y japonés iban escalando, dichas tensiones aumentaron con las alianzas entre Japón y la Alemania Nazi, y con los embargos de EE. UU. a Japón. Finalmente, el ataque a Pearl Harbor terminaría siendo un punto de inflexión en la guerra del Pacífico, siendo la excusa para la confrontación directa entre los dos imperios, pero también sería una catarsis para desfogar anteriores tensiones políticas, los deseos de guerra, y el racismo y la xenofobia dentro de EE. UU.

2. Hollywood, una máquina que fabrica, multiplica, divulga el estereotipo orientalista de “el japonés” durante la segunda guerra mundial:

Una vez inicia la guerra, entra en nuestra historia la gran maquinaria hollywoodense. Hollywood, recién reformado en la década de 1920, había desarrollado un sistema de creación y difusión, a nivel mundial, de cintas creadas y distribuidas gracias a un sistema de grandes productoras y distribuidoras, que basaban su éxito en su duración (más largas y con tramas más complejas en comparación al cine del siglo XIX), y en la presencia de actores reconocidos o “estrellas” que creaban empatía con los consumidores y se convertían en una de las razones del público para asistir a consumir los filmes.

Desde sus inicios, Hollywood ha tenido una historia de control y censura de sus contenidos, sin embargo, las restricciones eran menores en la década de 1920. Ya el código de autocensura de Hollywood (con incidencias religiosas notables) obligaba a la industria a mostrar de manera respetuosa elementos patrióticos como la bandera.

En 1942, a propósito de la entrada de EE. UU. a la guerra, se crea la OWI, una oficina del gobierno de EE. UU. encargada de romper con las posiciones aislacionistas del país respecto del conflicto en Europa, y de movilizar a toda su población en pro de la guerra, apoyando el enlistamiento de tropas, la compra de bonos de guerra, y otras medidas económicas cotidianas que optimizaran el desempeño de EE. UU. en el conflicto. La OWI tuvo incidencias en Hollywood, en la medida que Washington no pensaba desaprovechar la herramienta propagandística doméstica e internacional que significaba una gran red de creación y distribución de historias a nivel global. La OWI creó, en 1942, un manual de sugerencias sobre cómo debía exponerse la guerra y como debían ser las formas de presentar a los héroes y a los enemigos. Dichas sugerencias mediarán, en gran medida, las representaciones del japonés en los filmes analizados creados durante el desarrollo de la guerra.

Como lo señala Said, el estudio de la relación entre “Occidente” y “los otros” inevitablemente termina refiriéndose a las propias prácticas de occidente (Said, *Cultura e imperialismo*, 1996, pág. 299). En ese sentido, en este trabajo resulta evidente que hablar de las formas en la que los norteamericanos representaron y consumieron la imagen de los japoneses, nos habla también de la forma en la que los norteamericanos hablaron de ellos mismos. Es muy difícil hablar del enunciado sin que ello nos diga cosas del enunciador.

La imagen creada por Hollywood sobre los japoneses durante la segunda guerra mundial es, a groso modo, una imagen simplista, desprovista de complejidad. De los filmes analizados en este trabajo se encontraron las siguientes características: la mayoría de japoneses son homogéneos, desprovistos de cualquier rasgo de personalidad (nombres, características específicas), hacen parte de una masa anónima con pocos planos cercanos a sus rostros, muchos de ellos sin diálogos o con diálogos cortos y repetitivos sin relevancia en la trama, además están desprovistos de cotidianidad, pues no se les ve ejecutando acciones distintas a las del rol del soldado, no se ven en pantalla a mujeres, niños, ancianos, ni hombres no-combatientes. A los japoneses normalmente se les asocia con la deshonestidad y la traición, abundan las escenas

de emboscadas y ataques por la espalda y las cuales los japoneses son los primeros en abrir fuego. La única película que no cumple con varias de las características mencionadas en *Secret Agent of Japan* (1942), por haber sido producida y estrenada antes de la publicación del manual de sugerencias de la OWI, dicho filme se encuentra, entonces, mucho más vinculado, únicamente, al discurso racista del “peligro amarillo”. En estas cintas es normal el jingoísmo, el uso de términos despectivos para referirse a los japoneses, siendo *japs* y *nips* los más comunes. Cuando se describe al japonés se hace referencia despectiva a elementos físicos como su tamaño y el color de su piel, y a elementos que se presentan como características de su sociedad, como la imposibilidad de entender el amor y la familia como en EE. UU., o la crueldad y la beligerancia.

Existe una película que, si bien no es analizada dentro del corpus de la investigación, sí que es mencionada, y nos presenta a una mujer y un hombre no-combatiente de nacionalidad japonesa en 1943: *Behind the Rising Sun*. El filme nos presenta a protagonistas japoneses (interpretados por actores anglosajones) quienes, sin embargo, son cercanos a China y ven de forma negativa el ascenso político del imperio japonés; dicha trama se ubica narrativamente antes de la guerra. Si bien la OWI recomendaba no negativizar a los enemigos en términos raciales (ya que esa era una de las herramientas del eje para la creación y representación del enemigo) dicha sugerencia ni fue muy tomada en cuenta, pues los filmes se encuentran llenos de apuntes de corte racista. Sin embargo, algunos como *Behind the Rising Sun* prefirieron, tal como lo sugería la OWI, presentar la lucha contra el eje en términos de una lucha contra el totalitarismo y el fascismo.

La representación de los norteamericanos durante los filmes de la guerra, por su lado, se vio mediada por una convivencia pacífica y sin tensiones dentro de las fuerzas militares, sin conflictos internos entre soldados, o entre soldados y superiores, a los norteamericanos si se les identifica con nombres, personalidad, planos repetitivos de sus rostros y diálogos relevantes, además de encarnar protagonismos positivos colectivos donde la totalidad de soldados representaban los papeles positivos y heroicos de la historia (con algunos personajes siendo más importantes que otros). Vemos además la figura de las mujeres norteamericanas, frecuentemente siendo objeto de deseo del héroe norteamericano; generalmente la mujer ocupa el lugar de la representación de la institución del matrimonio y la familia, y sirven para recordar al

héroe el porqué de su lucha. Las justificaciones de la lucha de los norteamericanos suelen estar relacionadas con la protección de la libertad, la democracia, la familia y el hogar, sin embargo, se mencionan con frecuente permanencia los deseos de vengar el ataque de Pearl Harbor, y el odio abierto hacia los japoneses.

En los filmes analizados de 1942 a 1945 los chinos nacionalistas ocupan el lugar de aliados de EE.UU., suelen ser quienes auxilian a los norteamericanos en problemas.

La mayoría de los actores en papeles protagónicos tiene antes y/o después del filme, historial protagonizando a soldados norteamericanos en filmes bélicos. Lo anterior tiene sentido en la medida de que el sistema de “estrellas” de Hollywood se basa en el tipo de reconocimiento que los espectadores construyen de la figura de una estrella. Varios de estos actores se enlistaron durante la guerra, o colaboraron con programas para incentivar al apoyo de la misma. En la siguiente tabla se presentan las actividades de los actores principales de cada filme en referencia al servicio militar durante la segunda guerra, y la participación en filmes, giras, shows, cortos, etc., en pro de la movilización del país hacia la guerra entre 1942 y 1945:

Filme:	Actor:	Servicio Militar:	Otra forma de ayuda al ejército:	Aparición en otros filmes bélicos o en apoyo a la guerra:
Secret Agent of Japan	Preston Foster	X		X
Gung Ho!	Randolph Scott			X
Destination Tokyo	Cary Grant		X	X
	Jhon Garfield		X	X
Thirty Seconds Over Tokyo	Van Johnson		X	X
	Spencer Tracy			X
Objective, Burma	Errol Flynn			X
Sands of Iwo Jima	Jahn Wayne		X	X

Bad Day at Black Rock	Spencer Tracy		X	X
	Robert Ryan (Antagonista)	X		X
The Teahouse of the August Moon	Marlon Brando			
	Glenn Ford	X	X	X
	Addie Albert	X		X
The Bridge on the River Kwai	William Hol- den			
Sayonara	Marlon Brando			

Tenemos entonces un tipo de producción cinematográfica predominantemente masculina donde los actores, dentro del *star system* de Hollywood, sirvieron para representar, en repetidas ocasiones, a soldados norteamericanos. El hecho de que la segunda guerra mundial haya implicado la movilización de toda una sociedad no solo es evidente en el hecho de que algunos actores también prestasen el servicio militar, sino que la mayoría de los que no lo hicieron participaron en otras formas de apoyo a la guerra como shows y giras para el apoyo a la guerra o para incentivar la venta de bonos de guerra, etc.

Los roles de personajes japoneses fueron interpretados por actores norteamericanos, o actores con ascendencia de otras naciones de Asia-Pacífico (China, por ejemplo), ya que desde 1942 hasta el fin de la guerra los ciudadanos americanos de ascendencia japonesa, o los migrantes japoneses, fueron confinados en campos de concentración por toda la costa oeste.

3. El estereotipo oriental de “el japonés” al servicio de la geopolítica estadounidense en el contexto de la Guerra Fría:

Al finalizar la segunda guerra mundial, con la derrota del eje, las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, y los acuerdos de Postdam, EE. UU. ocupa Japón hasta 1951. Durante este periodo realiza una serie de reformas políticas, económicas y sociales con el objetivo de garantizar la no-repetición de una guerra similar. Esta ocupación, totalmente unilateral a dife-

rencia de la ocupación de Alemania, convertiría a Japón en un país con una influencia predominantemente norteamericana. Las reformas le dieron a Japón una constitución democrática, propiciaron una bonanza económica y un gran poder industrial y tecnológico en términos productivos, e insertaron a Japón en la economía del bloque capitalista, dentro de la lógica de Bretton-Woods. Además de lo anterior, EE. UU. convirtió a Okinawa en una base militar.

Desde antes de finalizada la Segunda Guerra Mundial eran evidentes las discordancias entre EE. UU. y la URSS respecto de las formas como planeaban la construcción del mundo de las post-guerra. Dichas discordancias se convertirían, poco a poco, en una carrera por cooptar zonas de influencia alrededor del globo. Ese sería el génesis de la Guerra Fría.

En medio de ese proceso de captación de zonas de influencia y Estados satélite, triunfa, en octubre de 1949, la Revolución China de Mao, derrotando a los nacionalistas (aliados de EE. UU.), obligándolos a abandonar la China continental, y acercándose a la órbita soviética. Este evento tendrá una gran importancia en varias esferas: Por un lado, aumentaría las tensiones entre los bloques en Asia-Pacífico, principalmente en la península de Corea y en la Indochina y, por otro lado, ayudaría a la extensión, dentro de EE. UU., de un “pánico rojo” que creó un ambiente de persecución al interior del país en contra de supuestos simpatizantes del comunismo, e incluso, espías soviéticos.

La situación en China tensionó la península de Corea, que después de la rendición japonesa había sido ocupada por el norte por la URSS; y por el sur por EE. UU.; si bien la intención fue propiciar en toda la península elecciones democráticas, estas fueron boicoteadas por quienes pensaban que dichas elecciones terminarían por dividir la península. El resultado fue, en efecto, una división entre una Corea del Norte simpatizante de la URSS, y una Corea del Sur simpatizante de EE. UU.. En junio de 1950 las tropas del norte invadirían el sur, acto que desencadenó una reacción de EE. UU., preocupada por el avance del comunismo en la región; EE. UU. intervendría, junto con tropas de la ONU, en la península, en una guerra que duraría hasta 1953, hasta un armisticio posterior a la muerte de Stalin.

El papel de Japón en este conflicto fue de vital importancia, ya que por la cercanía que tiene con la península de Corea, se convirtió en un punto militar-estratégico vital para la guerra.

Para este punto los antagonismos habían cambiado, pues los enemigos de EE. UU. en la región para 1953 ya no eran los japoneses, sino los chinos y los coreanos. Varios de los elementos antagónicos con los que fueron representados los japoneses durante la segunda guerra mundial serían ahora utilizados para representar a los chinos comunistas y a los coreanos del norte.

China y la península coreana no serían los únicos lugares de Asia -Pacífico donde existía “riesgo” de avance comunista. Con el fenómeno de la descolonización de Asia nacieron varios movimientos y partidos nacionalistas y anti-imperialistas simpatizantes con la URSS y China, principalmente en el Sudeste Asiático, teniendo a India, Birmania y Vietnam como claros ejemplos. Lo anterior llevaría a EE. UU. a desplegar una serie de estrategias en la región políticas y culturales. La firma de la SEATO y la creación de *The Asia Foundation* son algunos ejemplos.

En el ambiente de tensiones de la Guerra Fría entra de nuevo Hollywood a nuestra historia. Con el “pánico rojo” y el “Macartismo” se organizan en EE. UU. grupos políticos y civiles (generalmente republicanos) de anti-comunistas que inician una cruzada en pro de descubrir en los filmes y otros productos culturales, mensajes de apoyo al comunismo, o en contra de los “valores norteamericanos”. Lo anterior crea toda una presión en Hollywood en pro de creación de contenido en los márgenes de un plan imperial capitalista de EE. UU. en términos domésticos y de política exterior. A lo anterior se suma la intervención de la CIA en la creación de programas culturales encubiertos que tenían como objetivo presentar imágenes positivas del gobierno norteamericano y de sus políticas sociales y económicas en detrimento de las de la órbita soviética.

Las representaciones de los japoneses en las películas analizadas del periodo 1946 - 1961 nos presentan una mayor complejidad en la construcción de personajes. Es cierto que cuando las narrativas de los filmes se ubican en la guerra siguen apareciendo japoneses en roles negativos, y con algunas de las características con las cuales se les representó durante la guerra, y es que no se puede cambiar el hecho explícito y real de que Japón y EE. UU. fueron enemigos, y de que la segunda guerra mundial se convirtió en un paradigma de guerra perfectamente justificable; sin embargo, vemos que existen más matices en la forma en la que son representados. Aparecen, por ejemplo, japoneses con nombre y personalidad, con diálogos relevantes,

japoneses no-combatientes y desligados de la guerra, y mujeres japonesas que se terminan convirtiendo en objetos de deseo de los norteamericanos.

Respecto de los norteamericanos, se les puede ver, en los filmes analizados, en protagonistas vacilantes y negativos, e inclusive en algunos filmes se les negativiza justamente por su prejuicio hacia los japoneses. Además de lo anterior vemos que la forma como se presentaba la vida militar como totalmente armónica se desdibuja, y nos encontramos con conflictos bastante violentos entre los miembros del ejército norteamericano. Pese a lo anterior, jamás llegan a cuestionarse los valores norteamericanos, se siguen exaltando los símbolos patrios y, como en el caso de *The Teahouse of the August Moon*, el capitalismo.

Este cambio de perspectiva respecto del japonés no solo ocurre en el cine, sino en la sociedad en general, que, por ejemplo, ingresa los productos culturales japoneses de nuevo dentro de su gusto estético y erótico, premiando en la década de 1950, en los *Academy Awards*, a directores japoneses, y dándole la corona de *Miss Universe* a una mujer de la misma nacionalidad.

La siguiente tabla muestra los filmes donde son presentadas como objetos de deseo mujeres que no son norteamericanas anglosajonas. Podemos ver como en el filme creado durante la segunda guerra mundial es objeto de deseo la mujer oriental no-japonesa. En los filmes creados en la post-guerra la mujer japonesa es objeto de deseo solamente cuando la historia es ambientada después de 1945.

Filme	Periodo en el que fue creado	Periodo en el que se ambienta el filme	Mujer japonesa como objeto de deseo	Mujer asiática (no-japonesa) como objeto de deseo
Objective, Burma	Segunda guerra mundial	Segunda guerra mundial		X
The Teahouse of the August Moon	Post-guerra	Post-guerra	X	

The Bridge on the River Kwai	Post-guerra	Segunda Guerra mundial		X
Sayonara	Post-guerra	Post-guerra	X	

Vemos como los elementos manifiestamente negativos encarnados en la sociedad japonesa en tiempos de guerra y de tensiones políticas se transfigura en un nuevo mundo post-1945 que necesita de un Japón aliado en el territorio del Pacífico (hablando desde el punto de vista de EE.UU.) para asegurar influencia en la región en las lógicas de la Guerra Fría.

4. La vigencia del atlas Mnemosyne para el análisis del orientalismo estadounidense y la construcción de “el japonés” :

El tercer capítulo, dedicado al atlas visual de la memoria, nos habla del uso de figuras arquetípicas, que hunden sus raíces en la cultura visual occidental, para hablar del japonés. Por un lado, tenemos elementos del mundo judeocristiano, correspondientes principalmente a la exposición del japonés como encarnación del mal, en el caso de la serpiente/dragón, y como personaje propenso a la traición gracias al vínculo con la figura de la daga en las representaciones del capítulo bíblico de Caín y Abel. Tenemos también elementos grecorromanos como los de la disposición de los cuerpos en los capítulos mitológicos de raptos/violación. Otros elementos responden más a usos de la propaganda política contemporánea, como el uso de la animalización del pulpo en la representación de la amenaza en el terreno de la geo-política. El segundo tablero del atlas ilustra mejor periodos de erotización respecto de la figura de la mujer japonesa en su contacto con el hombre occidental, ya sea europeo o norteamericano; en esto periodos no tenemos rastro de erotización femenina durante el transcurso de la guerra, pero sí durante periodos de relativa paz o alianza entre Japón como entidad política y las potencias occidentales de Europa Occidental y EE. UU.

El atlas no ha permitido, entonces, relacionar elementos de la tradición cultural occidental con patrones de representación del otro para el caso del japonés. La vinculación de este con la figura del demonio en la forma iconográfica de la serpiente-dragón, la relación entre el japonés y la traición con elementos iconográficos como la daga, presente en interpretaciones visuales del asesinato de Abel, y el uso de disposiciones corporales similares a las de los

capítulos de los raptos para sugerir el tabú de unión de carácter sexual entre el hombre japonés y la mujer norteamericana son algunas de las relaciones que se pueden establecer a nivel iconográfico y visual.

ANEXO: CRONOLOGÍA:

Años	Acontecimientos y fenómenos políticos y militares	Acontecimientos y fenómenos económicos	Acontecimientos y fenómenos sociales y culturales	Películas
1942	<p>1 de enero: Se firma la declaración de las Naciones Unidas en EE.UU.</p> <p>Enero: Finaliza primera oleada ofensiva de Japón en el Pacífico. Japón invade Indonesia y Birmania.</p> <p>15 de feb: Los japoneses toman Singapur después de la rendición de los británicos.</p> <p>11 de marzo: Douglas MacArthur huye de las Filipinas.</p> <p>18 de marzo: El presidente Roosevelt firma la orden ejecutiva que autoriza la movilización de ciudadanos de ascendencia japonesa a campos de concentración.</p> <p>9 de abr: Cae Bataan. Última fase de la derrota estadounidense en Filipinas.</p> <p>18 de abr: “Incursión Doolittle”. Primero de la serie de bombardeos aéreos norteamericanos a la ciudad de Tokio.</p> <p>8 de may: Batalla del mar del Coral.</p> <p>May: Los japoneses alcanzan la frontera entre Birmania e India, expulsando a los aliados de la zona y tomando Birmania.</p> <p>Junio: Inicio de construcción del ferrocarril de Birmania.</p>	<p>1 de dic: Inicia el racionamiento de gasolina en EE.UU.</p>	<p>24 de mar: Se estrena en EE.UU. la película <i>Too He Shores of Tripoli</i>.</p> <p>15 de may: Se estrena en EE.UU. la película <i>Escape from Hong Kong</i>.</p> <p>13 de Jun: Se crea la <i>Office War of Information</i>.</p> <p>20 de jun: Se estrena en EE.UU. el corto <i>For the common defense</i>.</p> <p>24 de ago: Disney estrena su película “saludos amigos” en Rio de Janeiro.</p> <p>16 de sep: Se estrena en EE.UU. <i>Manila Calling</i>.</p> <p>26 de sep: Se estrena en EE.UU. el filme <i>Desperate Journey</i>.</p> <p>2 de dic: El proyecto Manhattan logra la primera reacción nuclear en cadena controlada, vital para la creación de la bomba atómica.</p>	<p>3 de abr: Se estrena en EE.UU. <i>Secret Agent of Japan</i>.</p>

	<p>4-7 de jun: Batalla de Midway. El avance naval japonés se detiene, e inicia el avance aliado.</p> <p>7 de ago: Inicia la ofensiva estadounidense en las islas Salomón y Guadalcanal.</p> <p>19 de ago: Inicia la batalla de Stalingrado.</p> <p>8 de nov: Inicia operación antorcha. Desembarco de las fuerzas aliadas en el norte de África.</p>			
1943	<p>14-24 de enero: Conferencia de Casablanca.</p> <p>2 de feb: Llega a su fin la batalla de Stalingrado, con la rendición alemana.</p> <p>20 de feb: La OWI presenta su plan de censura a los estudios de cine norteamericanos.</p> <p>3 de sept: inicia invasión aliada de Italia.</p> <p>17 de oct: Finaliza la construcción del ferrocarril de Birmania.</p> <p>28 de nov: Conferencia de Teherán.</p>		<p>6 de abril: Se publica "El principito".</p> <p>20 de mar: Se estrena en EE.UU. el filme <i>Air Force</i>.</p> <p>23 de abr: Se estrena en EE.UU. <i>Edge of Darkness</i>.</p> <p>7 de mayo: Ayn Rand publica "El manantial".</p> <p>14 de may: Se estrena la película <i>Bombardier</i> en EE.UU.</p> <p>24 de jun: Se estrena en EE.UU. el filme <i>Pilot #5</i>.</p> <p>3 de jul: Se estrena en EE.UU. la película <i>Background to Danger</i>.</p> <p>1 de ago: Se estrena en EE.UU. la película <i>Behind of the Rising Sun</i>.</p> <p>13 de nov: Se estrena en EE.UU. <i>Northern Pursuit</i>.</p>	<p>20 de dic: Estreno en EE.UU. de <i>Gung Ho!</i>.</p> <p>31 de dic: Estreno en EE.UU. de <i>Destination Tokyo</i>.</p>
1944	<p>6 de junio: Día D.</p> <p>21 de agosto: Conferencia de Dumbarton Oaks.</p>	<p>11 de enero: Roosevelt propone una nueva declaración de derechos:</p>	<p>18 de may: Se estrena en EE.UU. el corto <i>The Road to Victory</i>.</p>	<p>15 de nov: Estreno en EE.UU. de <i>30 Seconds Over Tokyo</i>.</p>

	<p>24 de ago – 6 de oct: Liberación de París.</p> <p>20 de oct: MacArthur vuelve a las Filipinas para iniciar su liberación.</p> <p>7 de nov: Reección de Roosevelt. Cuarto periodo presidencial.</p> <p>22 de dic: Se forma el ejército popular de Vietnam en la indochina francesa.</p>	<p>Los derechos económicos o “economic bill of rights”.</p> <p>18 de sep: El economista Friedrich Hayek publica el libro “camino de servidumbre”.</p> <p>1-22 de julio: Conferencia de Bretton Woods.</p>	<p>20 de jul: Se estrena en EE.UU. <i>Dragon Seed</i>.</p> <p>24 de jul: Se estrena en EE.UU. el filme <i>The Seventh Cross</i>.</p>	
1945	<p>3 de feb: La URSS acuerda entrar a la guerra del Pacífico una vez ocurra la derrota alemana.</p> <p>4-11 de feb: Conferencia de Yalta.</p> <p>23 de feb: Batalla de Iwo Jima.</p> <p>12 de abril: Muere el presidente Roosevelt, dejando al mando a Harry S. Truman.</p> <p>25 de abril: Se encuentran en el río Elba las tropas norteamericanas y soviéticas. Se divide Alemania.</p> <p>2 de mayo: La URSS anuncia que Berlín ha caído.</p> <p>8 de mayo: Rendición de la Alemania Nazi, victoria aliada en Europa.</p> <p>21 de junio: Ocupación norteamericana de Okinawa.</p> <p>26 de junio: Se firma la carta de las Naciones Unidas.</p> <p>17 de jul-2 de ago: Conferencia de Postdam.</p> <p>6 de ago: Cae la bomba atómica sobre Hiroshima.</p>	<p>27 de dic: Se acuerda la creación del Banco Mundial.</p>	<p>16 de may: Se estrena en EE.UU. <i>China Sky</i>.</p> <p>17 de ago: Orwell publica la “rebelión en la granja”. La obra tendría mayor difusión en 1950.</p> <p>24 de ago: Se estrena en EE.UU. la película <i>Pride of the Marines</i>.</p>	<p>17 de feb: Estreno en EE.UU. de <i>Objective, Burma</i>.</p>

	<p>9 de ago: Cae la bomba atómica sobre Nagasaki.</p> <p>15 de ago: Rendición japonesa.</p> <p>19 de ago: Mao Tse Tung y Chiang Kai-Shek se reúnen para pactar posible fin de hostilidades entre comunistas y nacionalistas.</p> <p>30 de ago: Como resultado de la revolución de agosto en Vietnam, el Viet Minh toma Hanoi, acabando con la ocupación francesa y dividiendo Vietnam.</p> <p>8 de sep: Las tropas soviéticas ocupan la península de Corea por el norte y las norteamericanas por el sur.</p> <p>20 de sep: Gandhi exige que las tropas británicas abandonen la India.</p> <p>19 de oct: Fuerzas del Ejército Popular de Indonesia atacan al ejército anglo-holandés en dicho país.</p>			
1946	<p>10 de enero: Primera reunión de las Naciones Unidas en Londres.</p> <p>19 de enero: El general MacArthur establece el tribunal militar internacional para el lejano oriente en Tokio.</p> <p>2 de marzo: Ho Chi Ming es elegido presidente en Vietnam del Norte.</p> <p>25 de dic: La URSS consigue realizar una reacción atómica en cadena controlada. Obtiene la bomba atómica.</p>			
1947	<p>12 de marzo: Se proclama la Doctrina Truman.</p> <p>3 de mayo: Nueva constitución política en Japón.</p>	<p>1 de marzo: Inicia a operar el Fondo Monetario Internacional.</p>	<p>24 de nov: Se crea la lista de los “10 de Hollywood” después de que personajes de la industria se negaran a</p>	

	26 de julio: El presidente Truman firma la ley de seguridad nacional, a través de la cual se crean la CIA, el departamento de defensa y el consejo nacional de seguridad.	5 de junio: Se redacta el Plan Marshall para la reconstrucción de Europa.	cooperar con el “comité de actividades anti-americanas” en la búsqueda de influencias comunistas en Hollywood.	
1948	<p>19-23 de feb: Se reúnen en Calcuta la “Conference of Youth and Students of Southeast Asia Fighting for Freedom and Independence”.</p> <p>24 de junio: Bloqueo de Berlín.</p> <p>15 de agosto: Se establece la República de Corea en el sur de la península.</p> <p>9 de sep: Se proclama la República Popular Democrática de Corea al norte de la península.</p> <p>2 de nov: Harry S. Truman gana la presidencia de EE.UU.</p> <p>12 de nov: El tribunal internacional condena en Tokio a 7 militares y funcionarios japoneses por crímenes de guerra.</p>	3 de abril: Se firma el Plan Marshall.		
1949	<p>4 de abril: Se firma el Tratado del Atlántico Norte. Se crea la OTAN.</p> <p>29 de ago: La URSS prueba la bomba atómica.</p> <p>1 de oct: Se proclama la República Popular China. Triunfo total de los comunistas sobre los nacionalistas.</p> <p>7 de oct: Se establece la República Popular Alemana.</p>	<p>5 de enero: Truman presenta el Fair Deal.</p> <p>25 de enero: Se establece el Consejo de asistencia económica mutua en la URSS y otros países comunistas.</p> <p>16 de mayo: Se reabre la bolsa de valores de Tokio, luego de un cierre de cuatro años.</p>	8 de junio: Orwell publica 1984.	28 de dic: Se estrena en EE.UU. <i>Sands of Iwo Jima</i> .

1950	<p>25 de junio: Inicia la guerra de Corea.</p> <p>17 de ago: Son ejecutados soldados norteamericanos en la masacre de Hill 303.</p> <p>15 de sep: Las tropas de EEUU y la ONU, al mando del general MacArthur, desembarcan en Inchon e inician la contraofensiva en la península de Corea.</p> <p>19 de oct: La República Popular de China ingresa a la guerra de Corea.</p>		<p>26 de junio: Se funda el Congreso por la Libertad de la Cultura.</p>	<p>23 de feb: Se estrena <i>Sands of Iwo Jima</i> en las islas de Iwo Jima.</p>
1951	<p>11 de abril: El presidente Truman releva a el general MacArthur de sus funciones en el Pacífico.</p> <p>8 de sep: Tratado de seguridad entre Japón y EEUU.</p>	<p>31 de dic: Finaliza el Plan Marshall.</p>		
1952	<p>28 de abril: Termina la ocupación norteamericana de japón.</p> <p>23 de julio: Se funda la Comunidad del Hierro y el Acero.</p> <p>1 de nov: EEUU detona la primera bomba de hidrógeno.</p> <p>4 de nov: La presidencia de EEUU la gana el republicano Dwight D. Eisenhower.</p>	<p>13 de ago: Japón se une al Fondo Monetario Internacional.</p>	<p>29 de ene: Se estrena en EE.UU. <i>Japanese war Bridge</i>.</p> <p>20 de mar: En la 24ª ceremonia de los <i>Academy Awards</i> se da el Oscar honorífico a mejor película de habla no inglesa a Akira Kurosawa por <i>Rashomon</i>.</p>	<p>19 de jun: Se estrena <i>Sands of Iwo Jima</i> en Japón.</p>
1953	<p>6 de enero: Se origina la Asian Socialist Conference en Birmania.</p> <p>5 de marzo: Muere Stalin.</p> <p>27 de julio: Finaliza la guerra de Corea.</p> <p>10 de oct: Se firma tratado de defensa mutua entre la República de Corea y EEUU.</p> <p>9 de nov: Inicia la primera guerra de indochina.</p>			

1954	<p>7 de abril: Eisenhower pronuncia el discurso de la “teoría del dominó”.</p> <p>6-8 de sep: Se firma el tratado de la SEATO en Manila, y se establece en Bangkok.</p> <p>2 de dic: El senado de EEUU condena al senador Joseph McCarthy.</p>		<p>8 – 15 de may: Se celebra en Tokio el <i>Film Festival in Southeast Asia</i>.</p>	
1955	<p>18 – 28 ene: El ejercito de Liberación Popular de China se hace con el control de las islas de la República de China (Taiwán). El congreso de EE.UU. autoriza a Eisenhower para proteger a la República de China por medios militares.</p> <p>19 de feb: Se crea la organización del tratado del Sudeste Asiático (SEATO).</p> <p>18 – 24 de abr: Se celebra la primera conferencia Afro-Asiática en Bandung, Indonesia.</p> <p>1 de nov: Inicia la guerra de Vietnam entre la República Democrática de Vietnam y la República de Vietnam.</p>		<p>20 de ene: Se estrena en EE.UU. el filme <i>The Bridges at Toko-Ri</i>.</p> <p>30 de mar: En la 27ª ceremonia de los <i>Academy Awards</i> se le otorga el Oscar honorífico a mejor película de habla no inglesa a <i>Jigokumon</i> de Teinosuke Kinugasa.</p> <p>19 de ago: Se estrena en EE.UU. <i>Love is a Many-Splendored Thing</i>.</p> <p>6 de oct: Se estrena en Hong Kong <i>Love is a Many-Splendored Thing</i>.</p>	<p>1 de feb: Se estrena en EE.UU. <i>Bad Day at Black Rock</i>.</p> <p>15 de may: Se estrena en Japón <i>Bad Day at Black Rock</i>.</p>
1956	<p>25 de feb: Nikita Jruchev clausura el XX Congreso del Partido Comunista con un discurso en contra del “culto a la personalidad”, haciendo referencia a Stalin.</p> <p>6 de nov: Las elecciones de EE.UU. son ganadas por el republicano Eisenhower.</p>		<p>21 de mar: En la 28ª ceremonia de las <i>Academy Awards</i> se le otorga el Oscar honorífico a mejor película de habla no inglesa a <i>Miyamoto Musashi</i> de Hiroshi Inagaki. Mismo año el que el filme <i>Love is a Many-Splendored Thing</i> queda nominado a <i>Best Picture</i>.</p>	<p>29 de dic: Se estrena en EE.UU. <i>The Teahouse of the August Moon</i>.</p> <p>22 de ene: Se estrena en Japón <i>The Teahouse of the August Moon</i>.</p>
1957	<p>7 de mar: El congreso de EE.UU. aprueba la “Doctrina Eisenhower”, de asistencia a países “amenazados” por el comunismo.</p>		<p>15 de ene: La película <i>Throne of blood</i> de Kurosawa (una adaptación de Shakespeare).</p>	<p>21 de may: Estreno en Japón de <i>30 Seconds Over Tokyo</i>.</p>

			<p>tación de la obra <i>Mac-Beth</i> de Shekespeare, se estrena en Japón.</p>	<p>14 de dic: Se estrena en EE.UU. <i>The Bridge on the River Kwai</i>.</p> <p>20 de dic: Se estrena en Japón <i>Sayonara</i>.</p> <p>25 de dic: Se estrena en EE.UU. <i>Sayonara</i>.</p> <p>25 de dic: Se estrena en Japón <i>The Bridge on the River Kwai</i>.</p>
1958			<p>26 de mar: En la 30ª ceremonia de los <i>Academy Awards</i>, el filme <i>The bridge on the River Kwai</i> gana el Oscar a <i>Best Picture</i>, categoría en la que queda nominada <i>Sayonara</i>.</p>	
1959	<p>1 – 4 de ene: Fulgencio Batista huye de La Habana. Las tropas rebeldes ingresan a la Habana.</p>		<p>10 de jun: Se estrena en Francia <i>Hiroshima mon amour</i>.</p> <p>20 de jun: Se estrena en Japón <i>Hiroshima mon amour</i>.</p> <p>24 de jul: Se inaugura la Exposición Nacional Americana en Moscú, en colaboración entre los gobiernos de EE.UU. y la URSS.</p> <p>24 de jul: Akiko Kojima de Japón es coronada en Miss Universo. Fue la primer modelo japonesa y asiática en ganar dicho certamen.</p>	

			26 de jul: Se estrena en EE.UU. el filme <i>Battle Flame</i> .	
1960	<p>19 de abr: En la revolución de abril en Corea del Sur, estudiantes protestan en contra del régimen autoritario y poco democrático de Rhee. Las protestas lo obligan a renunciar.</p> <p>16 de may: Nikita Jruchev exige disculpas al presidente Eisenhower por los vuelos de reconocimiento de un avión espía norteamericano sobre la URSS. El suceso aborta la cumbre de paz de París.</p> <p>8 de nov: John F. Kennedy gana las elecciones presidenciales de EE.UU.</p>	19 de oct: Embargo comercial de EE.UU. a Cuba.		
1961	<p>2 de dic: Fidel Castro anuncia el acercamiento del proyecto de la revolución cubana al marxismo-leninismo. Un aliado de la URSS se ha establecido en las cercanías de EE.UU.</p> <p>11 de dic: inicia oficialmente la participación de EE.UU. en la guerra de Vietnam.</p>			

BIBLIOGRAFÍA:

- Amin, G. (2015). Latinoamérica: la cara más afable del orientalismo. En N. Achiri, Á. Baraibar, & F. Schmelzar, *Actas del III Congreso Ibero-Africano de Hispanistas* (págs. 87 - 98). Pamplona: Biblioteca Áurea Digital del GRISO.
- Baghdiantz, I. (2008). *Orientalism in Early Modern France. Eurasian Trade Exoticism and the Ancient Regime*. New York: Berg.
- Bargados, L. (2016). La amenaza yihadista en España: Viejos y nuevos orientalismos. *Revista de Estudios Internacionales Mediterraneos*, No 21 , 73 - 80.
- Beltrán, J. (2008). Orientalismo, autoorientalismo e interculturalidad. En P. San Ginés, *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia pacífico*. (págs. 257 - 273). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Boggs, C., & Pollard, T. (2016). *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and popular Culture*. New York: Routledge.
- Brandt, K. (2009). "There Was No East or West When Their Lips Met": A Movie Poster for "Japanese War Bride" as Transnational Artifact. *Impressions*, No. 30, *PICTURES AND THINGS: Bridging Visual and Material Culture in Japan*, 119 - 127.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Buruma, I., & Margalit, A. (2005). *Occidentalismo. Breve historia del sentimiento antioccidental*. Barcelona: Península.
- Cardona, G. (2009). La sorpresa de Pearl Harbor. En L. Molina, & (Dir.), *Pearl Harbor. El día de la infamia* (págs. 15 - 42). Madrid: El Mundo.
- Cardona, G. (2009). Ofensiva japonesa en el pacífico. En L. Molina, & (Dir.), *Japón se adueña del pacífico* (págs. 15 - 42). Madrid: El Mundo.
- Córcoles, J. (Noviembre 2013). Oriente desde occidente. Una visión histórica. *Revista Digital Sociedad de la Información*, 1 - 8.

- Corm, G. (2004). *La fractura imaginaria*. Barcelona: Kriterion Tusquets.
- Cortés-Ramírez, E. (2012). *La luz de los otros. Edward Said y la revolución cultural del orientalismo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- de la Torre, J. (1998). Numancia: usos y abusos de la tradición historiográfica. *Complutum*, No 9, 193 - 212.
- De la Torre, R. (1985). *El colonialismo europeo, 1870 - 1914*. Barcelona: Cuadernos Historia 16.
- De Pablos, T. (2016). Conexión nintendo: ocio interactivo y orientalismo. En A. Gómez (ed.), *Japón y occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro* (págs. 753 - 762). Sevilla: Aconcagua Libros.
- Dick, B. (2016). *The screen is red: Hollywood, communism, and the Cold War*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Donald, R. (2017). *Hollywood Enlists!: Propaganda films of World War II [Libro electrónico]*. Lanham: Rowman & Littlefield, Obtenido de: <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=e05c26b8003999fc8ad873de21d4ce0c>.
- Dower, J., & Tetsuo, H. (2007). Japan's Red Purge: Lessons From a Saga of Suppression of Free Speech and Thought. *The Asia-Pacific Journal*, Vol 5, No 7, <https://apjpf.org/-John-W.-Dower/2462/article.html>.
- Duby, G. (1987). *Atlas Histórico Mundial*. Madrid: Debate.
- Elduayen, P. (2014). Orientalismo y postorientalismo. Diez años sin Edward Said. *Quaderns de la Mediterrània = Cuadernos del Mediterráneo*, 231 - 234.
- Eliot, S., Steele, H., & Leuchtenburg, W. (2013). *Breve Historia de los Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ettmüller, E. (mayo 2007). Orientalismo contemporáneo: la creación de un nuevo sistema bipolar en las relaciones internacionales. *UNISCI Discussion Papers*, No 14, 19 - 27.
- Everest-Phillips, M. (Abril 2007). The Pre-War Fear of Japanese Espionage: Its Impact and Legacy. *Journal of Contemporary History*, Vol. 42, No. 2, 243 - 265.

- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fontaine, A. (1970). *Historia de la guerra fría. De la guerra de Corea a la crisis de las alianzas 1950 - 1967*. Barcelona: Luis de Caralt.
- Fontana, J. (2011). *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente.
- Frayling, C. (2014). *The Yellow Peril: Dr Fu Manchu & The Rise of Chinaphobia [Libro electrónico]*. Londres: Thames & Hudson, Obtenido de: <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=8eee391ee5d1ad276f47b6bfd68adb7f>.
- Gaddis, J. (2011). *Nueva historia de la guerra fría*. México: Fondo de Cultura económica.
- Galeano, L. (2009). La US "Navy" logra detener la expansión japonesa. En L. Molina, & (Dir.), *Midway, la hora de los portaaviones* (págs. 91 - 108). Madrid: El Mundo.
- Garzón, J. (2002). Usos y abusos de la historia. *Gerónimo de Uztariz, No 17*, 11-24.
- Gomery, D. (1998). El nacimiento de Hollywood y los primeros magnates. En J. Talens, S. Zunzunegui, & (coord.), *Historia general del cine Volumen II. Estados Unidos, 1908 - 1915* (págs. 57 - 82). Madrid: Catedra.
- González, A. (2016). Robots, armaduras y mundos virtuales: tecnología e identidad en el anime. En A. Gómez (ed.), *Japón y occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro* (págs. 193 - 202). Sevilla: Aconcagua Libros.
- González, M. (2002). Estados Unidos y el destino manifiesto: De la intrinspección filosófica - religiosa al imaginario político expansionista. En G. Arroyo, & A. (. Romero, *Regiones del mundo. Problemas y perspectivas: Diálogos para su estudio*. (págs. 99 - 126). México: Universidad Autónoma de México.
- Hobsbawm, E. (1995). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Hobsbawm, E. (2009). *La era del imperio. (1875 - 1914)*. Buenos Aires: Crítica.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

- Ishihara, S. (Summer 1991). Las actividades de las empresas japonesas en el exterior. *Política Exterior*, Vol. 5, No. 2, 28 - 45.
- Jassir, M. (2015). Poder blando y diplomacia cultural, una dinámica reemergente en las relaciones internacionales. En M. Jassir (ed.), *Poder blando y diplomacia cultural. Elementos clave de políticas exteriores en transformación* (págs. 1 - 13). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Jung, H. (2018). Seductive Alienation: The American Way of Life Rearticulated in Occupied Japan. *Asian Studies Review*, Vol. 42, No. 3, 498 - 516.
- Kawai, Y. (2005). Stereotyping Asian Americans: The dialectic of the model minority and the Yellow Peril. *The Howard Journal of Communications*, Vol. 16, No. 2, 109 - 130.
- Klein, C. (2003). *Cold War Orientalism: Asia in the middlebrown imagination 1945 - 1961*. Los Angeles: University of California Press.
- Komer, S. (2012). *Ocuupyng Power: Sex Workers and Servicemen in Postwar Japan*. Stanford: Standford University Press.
- Koppes, C., & Black, G. (1977). What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945. *The Journal of American History*, Vol. 64, No. 1 , 87 - 105.
- Koppes, C., & Black, G. (1990). *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. California: University of California Press.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Lara, E. (2005). La imagen turística de Marruecos proporcionada por Internet: reinterpretando el orientalismo. *Cuadernos de turismo*, No 16, 123 - 134.
- Lee, E. (Noviembre 2007). The “Yellow Peril” and Asian Exclusion in the Americas. *Pacific Historical Review* , Vol. 76, No. 4, 537-562.
- Lee, S. (2017). The Asia Foundation’s Motion-Picture Project and the Cultural Cold War in Asia. *Film History*, Vol. 29, No 2. DOI: doi: 10.2979/filmhistory.29.2.05, 108 - 137.

- Li, X. (2018). *The Cold War in East Asia*. New York: Routledge.
- Lin, L., & Hongtao, L. (2017). Joseph Nye's Soft Power Theory and Its Revelation Towards Ideological and Political Education. *Humanities and social sciences*, Vol. 5, No. 2, 69 - 74.
- Llinares, J. B. (2016). Edwar W. Said y la reflexión sobre Europa. *Recerca: Revista de pensament i analisi*, No 6, 37 - 64.
- Lukacs, J. (1962). *Historia de la guerra fría*. México: Editorial Herrero.
- Maalouf, A. (2002). *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Macmillan, M. (2010). *Usos y abusos de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Marchetti, G. (1993). *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*. Los Angeles: University of California Press.
- Marín, M. (2009). Orientalismo en España: estudios árabes y acción colonial en Marruecos (1894-1943). *Hispania: Revista española de historia*, Vol 69, No 231, 117 - 146.
- Marston, D. (2005). *The Pacific War Companion. From Pearl Harbor to Hiroshima*. Oxford: Osprey Publishing Ltd.
- Méndez, A. (2009). Genealogía del Tecno-Orientalismo. *Inter Asia Papers*, No 7, 1 - 64.
- Mendieta, E. (2006). Ni orientalismo ni occidentalismo: Edward W. Said y el Latinoamericanismo. *Tabula Rasa: Revista de humanidades*, No 5, 67 - 84.
- Morales, D.-C. (1996). El Simbolismo Animal en la Cultura Medieval. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, H. " Medieval*, t. 9, 229-255.
- Morison, S., & Commager, H. (1951). *Historia de los Estados Unidos de Norteamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Morris, I. (2016). *¿Por qué manda occidente... por ahora?* Barcelona: Ático de libros.
- Muscio, G. (2012). Hollywood va a la Guerra. En G. B. (dir.), *Historia Mundial del Cine. Volumen Primero. Estados Unidos. Tomo Segundo* (págs. 857 - 888). Madrid: Ediciones Akal.

- Nagy-Zekmi, S. (2008). Buscando al este en el oeste: Practicas orientalistas en la literatura latinoamericana. En S. Nagy-Zekmi (ed.), *Moros en la costa. Orientalismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Nakakita, K. (2012). La ocupación estadounidense de Japón: el proceso y alcance de la norteamericanización del país. *Istor: revista de historia internacional*, Año 13, No. 51, 9 - 27.
- Nye, J. (Marzo 2008). Public Diplomacy and Soft Power. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 616, *Public Diplomacy in a Changing World*, 94 - 109.
- Oroval, B. (2007). Orientalismo, japonismo y occidentalismo: Nitobe Inazo y el Bushido. *Boletín de la asociación española de orientalistas*, No 43, 329 - 343.
- Peregrín, F. (2007). Treinta años de 'Orientalismo'. *Cuadernos de pensamiento político FAES*, No 16, 145 - 164.
- Peregrín, F. (Marzo 2002). La ciencia arabe-islámica y su revolución pendiente. *Revista de libros*, No 63, <http://www.revistadelibros.com/articulos/el-islam-y-su-retraso-cientifico#comentarios>.
- Pobes, C. (2016). Los rostros de la memoria. El fenómeno memorialista en el mundo actual y sus usos políticos. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, No 35, 343 - 368.
- Raya, I., & López, F. (2016). Análisis de tópicos culturales del J-Horror: el desciframiento del cine de terror japonés a través de la mirada occidental en El Grito. En A. Gómez (ed.), *Japón y occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro* (págs. 743 - 752). Sevilla: Aconcagua Libros.
- Richter, D. (2011). *El sur: Historia de un punto cardinal*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Rosillo, L. (2016). Japón como referente en el cine occidental. En A. Gómez (ed.), *Japón y occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro* (págs. 707 - 716). Sevilla: Aconcagua Libros.

- Rubio-Hernández, M., & Hernández-Santaolalla, V. (2016). Lo oriental como recurso de venta: análisis de las relaciones entre occidente y japon en la publicidad. En A. Gómez (ed.), *Japón y occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro* (págs. 675 - 684). Sevilla: Aconcagua Libros.
- Sadoul, G. (2004). *Historia del Cine Mundial*. México: Siglo XXI Editores.
- Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Said, E. (2005). *Cubriendo el Islam*. Barcelona: Debate.
- Said, E. (2012). *Orientalismo*. Madrid: Debate.
- Sardar, Z. (2004). *Extraño oriente. Historia de un prejuicio*. Barcelona: Gedisa.
- Satz, R. (7 de septiembre de 2007). SESSUE HAYAKAWA: EAST AND WEST, WHEN THE TWAIN MET. *The New York Times*, págs. <https://archive.nytimes.com/query.nytimes.com/gst/fullpage-9907E3DC143BF934A3575AC0A9619C8B63.html>.
- Sbardellati, J. (2012). *J. Edgar Hoover goes to the movies : the FBI and the origins of Hollywood's Cold War*. New York: Cornell University Press.
- Shaw, T. (2007). *Hollywood's Cold War*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shull, M., & Edward, W. (1996). *Hollywood war filmes, 1937 - 1945*. North Carolina: McFarland & Company, inc., publishers.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Stonor, F. (2013). *La CIA y la guerra fría cultural*. Barcelona: Random House.
- Tantás, C., & Guridi, R. (Septiembre 2013). Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, No. 21, 226 - 235.
- Tapíz (ed.), M. J. (2008). *La historia a través del cine: China y Japón en el siglo XX*. Zarauz: Universidad del País Vasco.
- Thomas, N., & Abbott, P. (1993). *The Korean War 1950-53*. Hong Kong: Reed International Books.

- Tindall, G., & Shi, D. (1984). *Historia de los Estados Unidos Tomo II*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Torreiro, C. (1996). La Guerra Mundial: Hollywood Entre Dos Frentes. En E. Rimbau, C. Torreiro, & (coord.), *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932 - 1955)* (págs. 43 - 80). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Trujillo, A. (2016). *La identidad como estrategia en la obra de Murakami Takashi. Un discurso de ida y vuelta*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ueno, C., & Franco, G. (1996). Orientalismo y género. *Debate Feminista, Vol. 14*, 165 - 186.
- Urueña, I. (2015). Volver al pasado: Geopolítica popular y medios masivos del entretenimiento en los Estados Unidos pos 9-11. En M. Jassir (ed.), *Poder blando y diplomacia cultural. Elementos clave de políticas exteriores en transformación*. (págs. 87 - 106). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Vázquez, J. (2009). El internamiento de los japoneses en Estados Unidos. En L. Molina, & (Dir.), *Pearl Harbor. El día de la infamia* (págs. 142 - 143). Madrid: El Mundo.
- Veiga, F., Da Cal, E., & Duarte, Á. (2006). *La paz simulada de la guerra fría*. Madrid: Alianza Editorial.
- Villani, P. (1997). *La edad contemporanea, 1914 - 1945*. Barcelona: Ariel Historia.
- Villani, P. (1997). *La edad contemporanea, 1945 hasta hoy*. Barcelona: Ariel Historia.
- Watanabe, A. (Summer 1991). Japón, entre el este y el oeste: Un analisis sobre la historia japonesa de los ultimos docientos años. *Política exterior, Vol. 5, No 21*, 107 - 121.
- Willmetts, S. (2013). Quiet Americans: The CIA and Early Cold War Hollywood Cinemas. *Journal of American Studies, Vol. 47, No. 1*, 127 - 147.
- Xiaofei, W. (2011). Movies Without Mercy: Race, War, and Images of Japanese People in American Films, 1942 - 1945. *The Journal of American-East Asian Relations, Vol. 18, No. 1*, 11 - 36.
- Yoshihara, M. (2003). *Embracing the East : white women and American orientalism*. New York: Oxford University Press.

